

707
mayo 2009

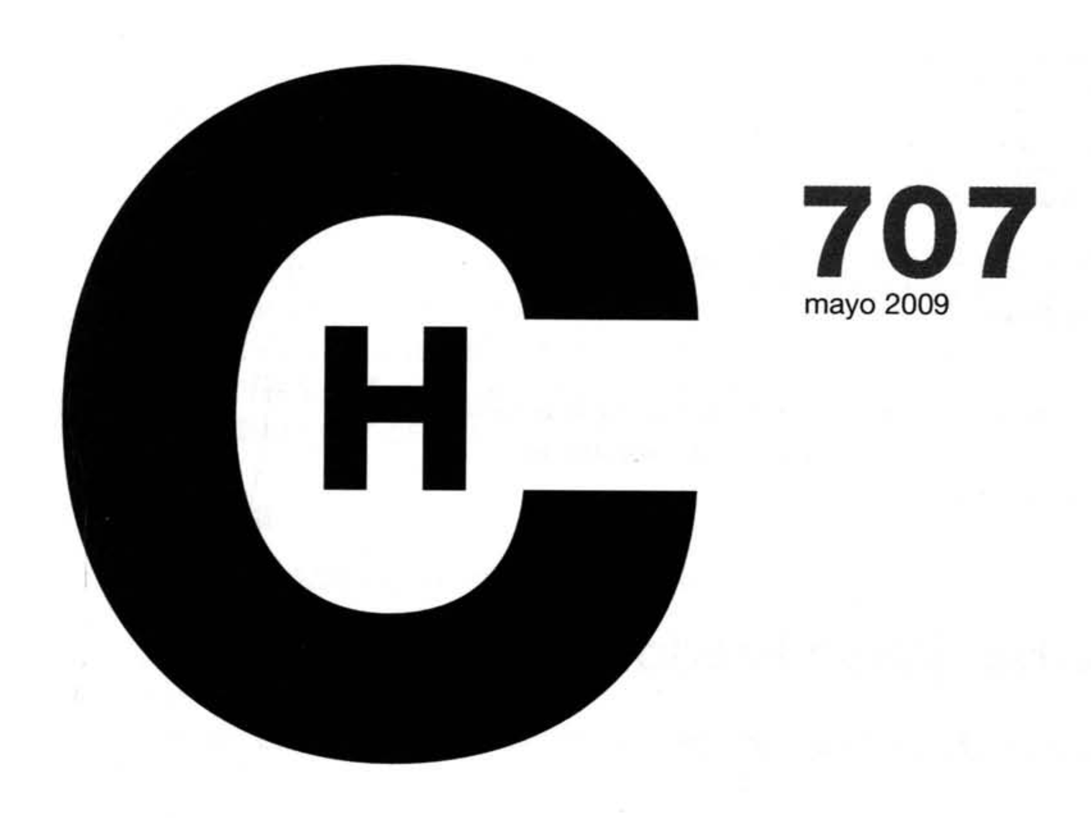
Cuadernos Hispanoamericanos

Artículos de
Diana Bellessi, Hugo Mujica, Sara Rosenberg, Jorge Boccanera, Juan José Téllez, Osvaldo Picardo, Santiago Sylvester, Gustavo Valle y Eduardo Chirinos

Entrevistas con
Diana Bellessi y Jorge Boccanera

Ilustraciones de Justo Barboza

Agencia Española de Cooperación Internacional



Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Miguel Ángel Moratinos

Secretaria de Estado para la Cooperación Internacional
Soraya Rodríguez Ramos

Secretaria General de la Agencia Española
de Cooperación Internacional
Elena Madrazo Hegewisch

Director de Relaciones Culturales y Científicas
Antonio Nicolau Martí

Jefa del Departamento de Cooperación
y Promoción Cultural
Mercedes de Castro

Jefe del Servicio Publicaciones de la Agencia
Española de Cooperación Internacional
Antonio Papell

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente
por Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, José Antonio Maravall,
Félix Grande y Blas Matamoro.

Director: **Benjamín Prado**

Redactor Jefe: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno: 91 583 83 99. Fax: 91 583 83 10/ 11/13. Subscripciones: 91 582 79 45
e- mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aecid.es

Secretaria de Redacción: **Mª Antonia Jiménez**
Suscripciones: **María del Carmen Fernández Poyato**
e-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es
Imprime: Solana e Hijos, A. G., S.A.
San Alfonso 26, La Fortuna, Leganés
Diseño: **Cristina Vergara**

Depósito Legal: M. 3875/1958 – ISSN: 0011-250 X – NIPO: 502-09-002-7
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en el Catálogo de la Biblioteca

707 Índice

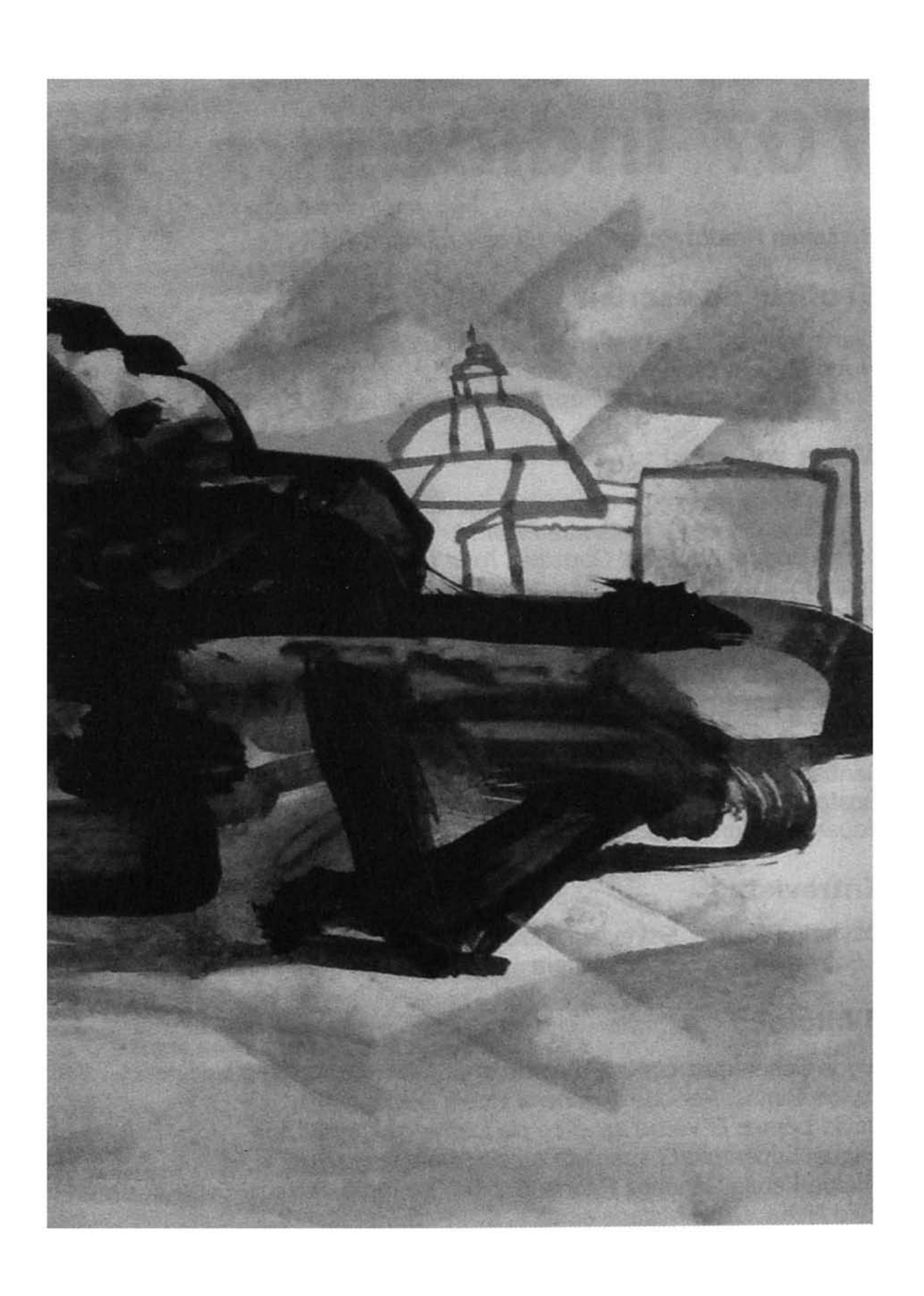
El oficio de escribir

Mesa revuelta

Punto de vista

Entrevista

Biblioteca



Pensar con libros Argentina

Benjamín Prado

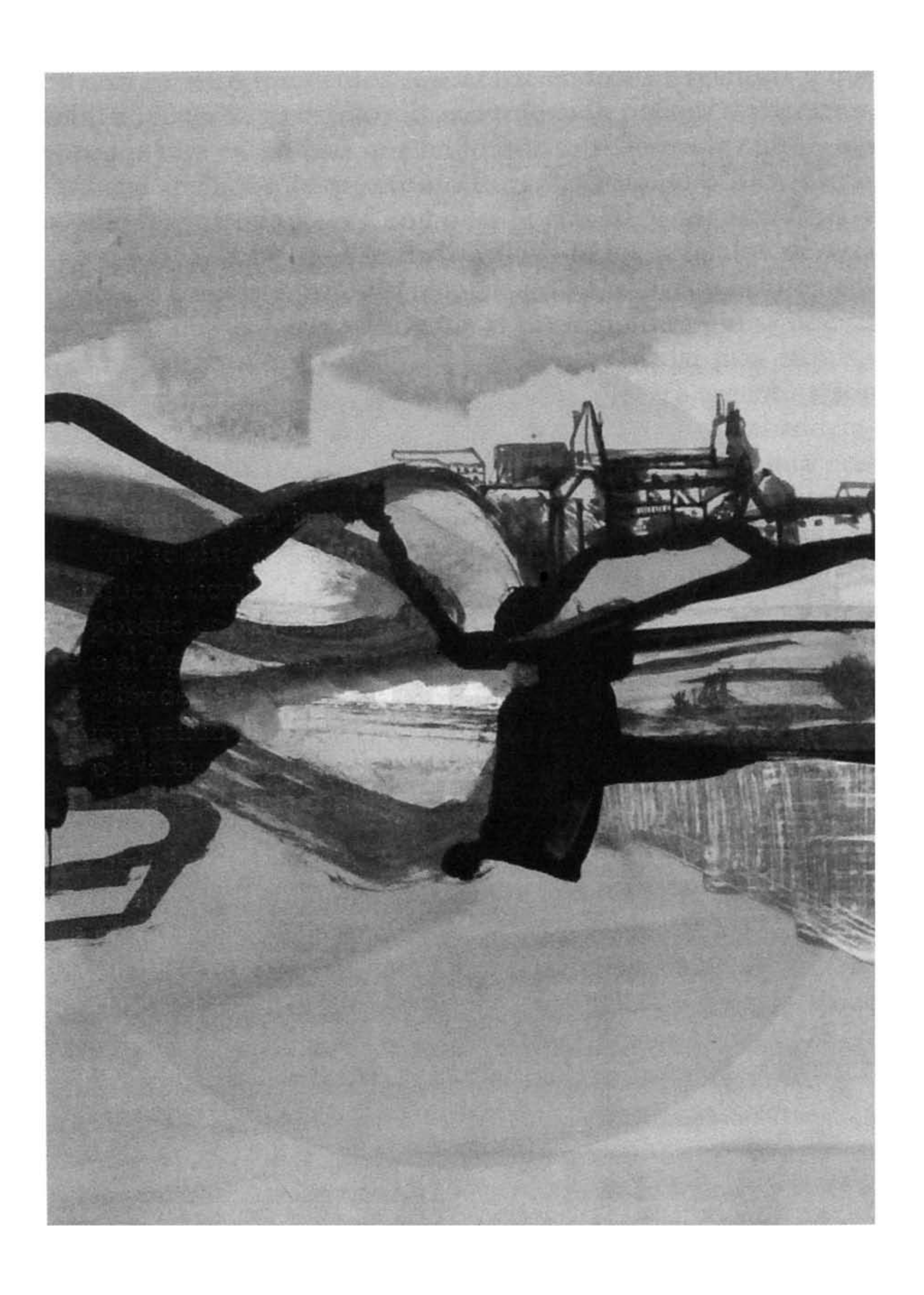
Hay palabras que en los diccionarios no son sinónimas, pero fuera de ellos sí, por ejemplo *libro* y *Argentina*. Por eso no es raro que la Feria del Libro de Buenos Aires, que ahora alcanza su edición número treinta y cinco, sea una de las mayores del mundo y que los días en que se celebra sean una auténtica fiesta para los escritores y los lectores. Este año, el lema que se ha elegido es muy hermoso: «Pensar con libros». De él podemos desprender la idea de que en este mundo donde tanto se habla de pensamientos únicos, corrientes de opinión y teorías globales, la defensa del pensamiento propio y del armamento intelectual es de una importancia superlativa. Leer es pensar y pensar es poder defenderse, es tener opinión y no dejar que lo avasallen a uno. Un libro es una barricada contra el ataque de totalitarismos débiles, pero no por ello menos peligrosos, como la corrección política, que parece haber hecho creer a tantos que de lo que se trata cuando uno habla no es de decir lo que se piensa, sino lo que todo el mundo quiere oír. Las noticias nos buscan, las modas intentan disfrazarnos, pero cualquiera puede entender que uno es más difícil de bombardear y de atrapar cuando hay que ir a buscarlo dentro de un libro, y que no hay mejor defensa contra la información que la formación, porque con ella en la mano es más fácil distinguir la verdad de las manipulaciones.

Cuadernos Hispanoamericanos ha querido sumarse a la proclamación de Buenos Aires, estos días, como capital del libro, con este número que dedica la mayor parte de sus páginas a la litera-

tura que en estos momentos se está haciendo en Argentina y que también recuerda su extraordinaria tradición poética y narrativa, impresionante en un país que en lo que se refiere a la cultura no sólo tiene apellidos ilustres como Borges, Ocampo o Bioy Casares, sino que otros autores, como las poetas Alejandra Pizarnik y Olga Orozco, a las que se dedica uno de los artículos de esta entrega de la revista, han ido recogiendo su testigo y manteniendo el valor de sus letras, y hoy día el prestigio de algunas nuevas voces mantiene el nivel entre los lectores de paladar más exquisito. Naturalmente, las dimensiones de la literatura argentina son inabarcables, pero los autores que aquí aparecen como abanderados, sobre todo, de la poesía, que en esta edición tiene una presencia muy destacada, servirán sin duda como indicio y resumen. Por añadidura, las reflexiones sobre la poesía en general, sobre su propio trabajo o el de sus maestros que hacen algunos de los escritores citados en estas páginas para esta ocasión, demuestran que uno nunca es Jorge Boccanera, Diana Bellesi o Juan Gelman por casualidad.

Pero desde luego, esto no acaba aquí, y en próximas entregas de nuestra revista seguirán apareciendo, como siempre lo han hecho, los principales autores argentinos, que tienen aquí su casa tomada, como diría Julio Cortázar, igual que el resto de los creadores iberoamericanos ©

El oficio de escribir



La experiencia de la poesía

Diana Bellessi

La poeta Diana Bellessi (Argentina, 1946) indaga en la insondable tarea de lo poético: ese largo viaje de conocimiento vital.

Todos conocemos y hemos participado en la experiencia de la poesía; y lo hicimos, por primera vez, muy tempranamente en nuestras vidas. Todos nosotros pasamos por ella, ¿cuándo?, me dirán ustedes, y les responderé: un momento antes de la apropiación del lenguaje, antes de hablar como todos los adultos. Apropiación llevada a cabo vía la imitación, es decir, la copia, centrada en las posibilidades de comunicación del significado; antes de que la palabra mesa, por ejemplo, sólo quiera decir, la mayor parte del tiempo, esa superficie sostenida en cuatro patas que sirve para comer o trabajar o apoyar el diario; antes de que sólo *sirva*, de que esté casi exclusivamente al servicio de una función, y de un único significado. Cuando la palabra mesa aún vibraba en el aire como el objeto mismo, pleno de magia en su materialidad de madera, en su olor, en su color, en su descomunal tamaño, y la sonoridad que la enunciaba tenía aún una vastedad temblona y sin límites. Cuando era mesa, pero también mela, sema, mema, mami, meme, sa-sa-sa me-me-me ma-ma-ma!!! Cuando aún libertos y gozosos nos expresábamos en el grito, el llanto, la risa, en modulaciones múltiples, las glosolalias con sus cadenas repetitivas llenas de matices, los balbuceos y las primeras adquisiciones silábicas que se mez-

clan y se hibridan creando una lengua de frontera, pulsional y dueña de capacidades rítmicas, asociativas, de un poder significante que luego nunca podremos igualar.

Todos hemos experimentado, entonces, que el lenguaje canta, y que no proviene sólo de nuestra cabeza, sino también de nuestro cuerpo, del rumor de la sangre y el hálito de nuestra respiración; una cosa viva en constante movimiento y consonancia que se cruza en sincronía, contigüidad, asintonía con el vasto susurro que emite lo viviente y aún lo mecánico. Presos y libres al mismo tiempo en la cercanía de lo que me gusta llamar la voz. El extraordinario y brutal proceso de socialización al que somos sometidos nos aleja progresivamente de esta experiencia constante, y madre de la poesía. Pero no del todo. Una de cal y otra de arena, es mucho lo que perdemos y mucho lo que obtenemos. La nostalgia de aquel momento princial, nuestro nacer al lenguaje amarrados a la voz, y al tiempo como presente, vuelve cada día, a cada rato, y encuentra las maneras de expresarse en el habla cotidiana. Lo vemos en innumerables situaciones, cada vez que los códigos formales de socialización, ampliamente fundados y construidos para reprimirlo, se adelgazan. Vemos su reaparición en espacios colectivos como las canchas de fútbol y las movilizaciones masivas, las fiestas populares y los conciertos de rock, los recreos de las escuelas y de las fábricas y de las cárceles; pero también en su faz íntima, cuando no tenemos nada que temer, cuando hay confianza y la lengua se desata, con los amigos, con los amantes, en la intimidad más profunda el lenguaje enlaza su experiencia primera al presente y sólo le importa el sentido, que es mucho más vasto que el significado, el sentido como un sagrado secreto, hondo dentro nuestro que queremos darle a otro como si fuera una comunión.

Y allí, volvemos a experimentar, muy de cerca, eso que llamamos poesía.

Una de cal y otra de arena, dije, lo que perdemos –no del todo–, y lo que, con suerte, obtenemos transformándolo en un acto de creación permanente que significa vivir con los otros, en el mundo que nos es dado y que también, soñamos modificar. Adquirimos la historia entera de la especie humana, o su relato, o variados relatos, y su sueño del futuro. Es decir, el tiempo como extensión, el tiempo revelándose también como reflexión sobre

nosotros mismos y los demás alzándonos en el mundo infinitamente rico en su variación. Alzándonos en el mundo y siendo arrojados a él simultáneamente, con una conciencia de pasado y de futuro que también se devela a veces como pesadilla de la que querríamos despertar. Aprendemos a ser uno en la larga serie de los otros que nos otorga nuestra propia humanidad, por empatía, identificación, discernimiento, compasión, y por sobre todas las cosas, confianza y amor. Aprendemos el límite, también en el lenguaje, la cartuja donde el alma, como el canario en su jaula, canta su libertad. Y allí volvemos a experimentar, muy de cerca, eso que llamamos poesía.

¿Qué quiero decir entonces? Quizás, que esa zona de frontera del lenguaje, la que se niega a ser puro símbolo o su muerta abstracción, y anhela permanecer más cerca de las cosas, la que se realiza en un combate contra sí misma y las formalizaciones excesivas de la sintaxis, la que ataca los significados a veces en rigor mortis de la mera comunicación y apela a trastocarla para que hable de nuevo, dirigida al cuerpo, a la mente, al corazón de otro, lanzándose a los brazos del propio adversario, es decir, el lenguaje, al que intenta rehacer y en quien confía otra vez, es la cuna de la poesía.

Hondo en los otros, nos encontramos a nosotros mismos, hondo en nosotros mismos, encontramos a los otros. Este parece ser el saber de la poesía. Para ello debe abandonar las superficies de la lengua y, allí, entablar batalla con sus normativas, y por supuesto, usarlas al mismo tiempo, no quedarse fuera de la lengua, como tampoco el habla lo hace, porque completamente afuera no resta humanidad. Debe aprender las normativas para desaprenderlas y retenerlas a la vez, para ablandar sus paredes y que sea, como la materia, aún la más inerte, pura energía moviente que la conecta con la voz.

Tiene a su favor la música, es decir, un recorte del rumor sin fin. La música que aparece como ritmo y le da vida al verso, al poema entero, volviéndolo un organismo viviente, dando más y nuevo sentido a los significados. Música de base –tambores, contrabajos– que arman los cimientos, las paredes, que alzan el techo, construyendo el comienzo y el final del poema. La macro estructura, la estructura rítmica del poema, sostenida por la duración

silábica de sus versos, sus cortes o cesuras, sus silencios prolongados por los espacios estróficos, sus encabalgamientos y síncopas, sus glosas, acápites y codas si las hay. Por sobre todas las cosas son los acentos internos de un poema, en cada verso y en el conjunto, dándose santo y seña de timbales y platillos, los que tejen este ritmo, este diálogo mágico que en su extrema brevedad hacen del género, la poesía, algo infinito en sus matices, que puede volver a leerse una y otra vez en la delicia de la repetición –como un mantra, como una oración, y como repiten los niños sus sonidos y frases primeras–, descubriendo a la vez siempre algo nuevo, algo que se nos escapara antes o que resuena ahora como nunca lo había hecho. Y en este misterioso goce musical pleno de recursos dirigidos a la subjetividad del que lee, las sinalefas como arañitas uniendo a las palabras a través de sus vocales, las aliteraciones haciendo piruetas en pequeña escala, las rimas internas y externas abriendo o cerrando las cadencias, los hipérbaton desbaratando las valoraciones previas y cerradas de adjetivos y sustantivos, en este misterioso goce musical, repito, que tiene capacidad de resaltar espacios semánticos, de hacer olvidar otros, de abrir puertas y ventanas a la emoción atenta, surgen miríadas de imágenes que se encadenan, que se hacen y deshacen, portadoras de sentido, de lógica, de coherencia, de voluntad de decir. Un tiempo más largo: la duración del poema, y centenares de instantes que en su lectura a veces lo contradicen, lo desestabilizan, como lo hace la vida misma, y nos arrebatan. Aquí van algunos ejemplos, de la copla popular, pura poesía, creada por muchos, pasada de oreja a oreja, y con la perfección y la belleza de un canto rodado que se ha convertido en diamante por haber sido modificado y pulido en cada interpretación a lo largo de muchos años:

¡Aguilita voladora,
reina de todas las aves!
Vidita, vos me has robado,
de mis corazón, las llaves.

En la falda de aquel cerro
tengo un jabón escondido,
para lavar tu camisa,
perro mal agradecido.

¡Ay, hermanito de mi alma,
capullito de algodón,
volvete un granito de oro
y entrate a mi corazón

¡Adiós, prenda idolatrada!
¡Adiós, que me voy sin verte!
¡Adiós, que voy enlazando
a la vida con la muerte!

Permita el cielo, paloma,
que te persiga un halcón,
que te derrame la sangre
y te coma el corazón.

La pena y la que no es pena,
todo es pena para mí.
Ayer penaba por verte
y hoy peno porque te vi.

Elegí, intencionalmente, unas coplitas de amor para centrarme en un tópico de reaparición constante en la historia de la poesía, y para que adviertan también que el sujeto lírico es a veces una mujer, a veces un varón, pero la variedad de los afectos, odio, dulzura, rencor, nostalgia, ironía, etc., están presentes, como aspectos del sentir humano, tanto en unas como en otras. La fijación provisoria de las formas –provisoria digo porque pueden variar a lo largo del tiempo y en boca de diferentes intérpretes– denota, no obstante, una fuerte decisión, una voluntad de cierre específico.

El recorte de esta estructura sonora plena de sentido, entonces, el poema, atado siempre a la res común de la pertenencia y flameando siempre en su desobediencia con eficacia paralela, donde priman la colaboración y la tensión, me parece tan cercano al habla cotidiana, íntima, desformalizada o desatada, hasta cierto punto, de códigos establecidos para plusvalías específicas; aunque ambos, habla y poema, queden fuertemente amarrados a otros códigos, por supuesto, ya sean históricos, de clase, generacionales, de influencia mediática, etc. Esa lengua más suelta de la intimidad, ¿cómo se emparienta o se diferencia de la poesía? Lo primero que se me ocurre es la diferencia en el recorte, y la fijación. Sí, es tanto mayor en el poema, escrito, separado, visto como un objeto, fijado para la duración. Podríamos pensar que esto vuelve menos liberta la lengua en el poema, y en algún sentido es así. Pero con un poder reversible, ya que hay tiempo, hay distancia, hay oficio para controlar o descontrolar aún más su capacidad disruptiva, para enviarla intencionalmente a alguna parte y encerrarla allí, escandirla para que su brillo no se pierda inmediatamente en el torrente, obligarla a una soledad significativa para que aislada suene más nítida, fijada en la representación durante un tiempo más largo. Si así fuera, sin duda el habla sería el artista, y el poema el artesano, y a la voz podríamos llamarla todo lo que existe. Pero la ola vuelve al fondo y el fondo vuelve a expresarse en la ola, siempre en un complejo de relaciones donde nadie puede ponerse la corona, ni el habla ni la poesía.

Por eso me gusta decir que la poesía, experiencia primaria de todo ser humano cuando nace al lenguaje, es la tonta de la familia, la tonta de la literatura, y es, al mismo tiempo, la sabia. La experiencia de la poesía es nuestro derecho, no sólo al inicio de nuestras vidas, sino a lo largo de todas nuestras vidas. Una experiencia regeneradora del lenguaje y de la subjetividad de cada ser humano. Y una educación autoritaria, que marca la primacía del significado funcional más que del sentido, o una industria cultural y mediática sólo regida por la acumulación de dinero, no pueden apartarla de nosotros ni colocarla lejos.

Inicié estas reflexiones pensando en qué tiene de particular la poesía, o un poema, tan pequeño, una valijita portable donde cabe un mundo, donde entra un solo sujeto, un héroe a la intemperie que es el lector, un héroe que leyendo se encuentra con los otros, los que siempre nos dan nuestra propia humanidad. ¿Cuánto tarda la lectura de un poema?: segundos, o minutos, pero si lo hemos leído con atención, apenas si lo volvemos a leer una vez más, para reforzar esa atención, su efecto parece resonar en nosotros tanto tiempo... ¿Quién no recuerda un verso, de una canción por ejemplo, prima hermana del poema? Para repetirlo a solas, o a otros, ¿quién no se crió con un verso, una canción de cuna o de ronda?, ¿quién no recurre a él, no una, sino miles de veces a lo largo de la vida? Nuestro idioma respira en versos. La razón por la que tantas coplas y canciones populares están escritas en versos de ocho sílabas se debe a que es el ritmo del idioma castellano, que tiende a hacer su pausa allí cuando lo hablamos, por eso es fácil retener el octosílabo, aprenderlo de memoria y dejarlo ir de boca en boca, de oreja a oreja.

Quiero citar unas estrofas de *Martín Fierro,* un ícono de la literatura argentina, porque son de tremenda belleza pero también de sabiduría en torno a lo que vengo diciendo:

Dios formó lindas las flores,
Delicadas como son;
Les dio toda perfección
Y cuanto él era capaz;
Pero al hombre le dio más
Cuando le dio el corazón.

Pero tantos bienes juntos
Al darle, malicio yo
Que en sus adentros pensó
Que el hombre los precisaba,
Pues los bienes igualaban
Con las penas que le dio.

Le dio la claridá a la luz,
Juerza en su carrera al viento,
Le dio vida y movimiento
Dende el águila al gusano:
Pero más le dio al cristiano
Al darle el entendimiento

Pero tantos bienes juntos
Al darle, malicio yo
Que en sus adentros pensó
Que el hombre los precisaba,
Pues los bienes igualaban
Con las penas que le dio.

Vemos aquí el ejemplo de una lengua literaria, la de José Hernández, apropiándose de la popular de tal genial manera que sus lectores o sus escuchas –dado que el poema se leía en voz alta en la pulperías de la época ante la gauchada en la que Hernández se inspira– lo tomaron como su propia manera de hablar y de cantar. Elijo estos pasajes, a la vez, porque incluyen una clara reflexión sobre el lenguaje y la voz como acabo de indicar.

En nuestra posición de lectores, entonces, tenemos un largo y viejo trato con la poesía, actualizado constantemente en el ejercicio del habla que, mientras más afectivizada es, más se aleja del discurso formal y más fulgura en la temporalidad del instante. Sin embargo, no vamos a decir que son lo mismo. Aunque ambas son hijas de dos tradiciones que se cruzan y se renuevan una y otra vez, yendo una por la página escrita, apelando al ojo tanto como a la oreja, y la otra, a campo traviesa. El habla corre como el torrente de un río que no pretende fijación, más aún, halla en la no fijación su yacimiento de oro, su rica paradoja que le permite ser un esclavo liberado, un gaucho detrás de la frontera, un compadrito en la cornisa del arrabal, una renegada que escapa de las células primarias construidas para fijar y repetir economías de opresión, como los roles sexuales y los modelos congelados y únicos de familia al servicio de productividades perversas. En su no fijación, su velocidad, su chifladura en el aire, su capacidad de saqueo y reconversión, su ligadura con el cuerpo y la posibilidad de ser completada por el lenguaje de los gestos y los variados tonos de dicción, alza su brillo y su potencial de resistencia.

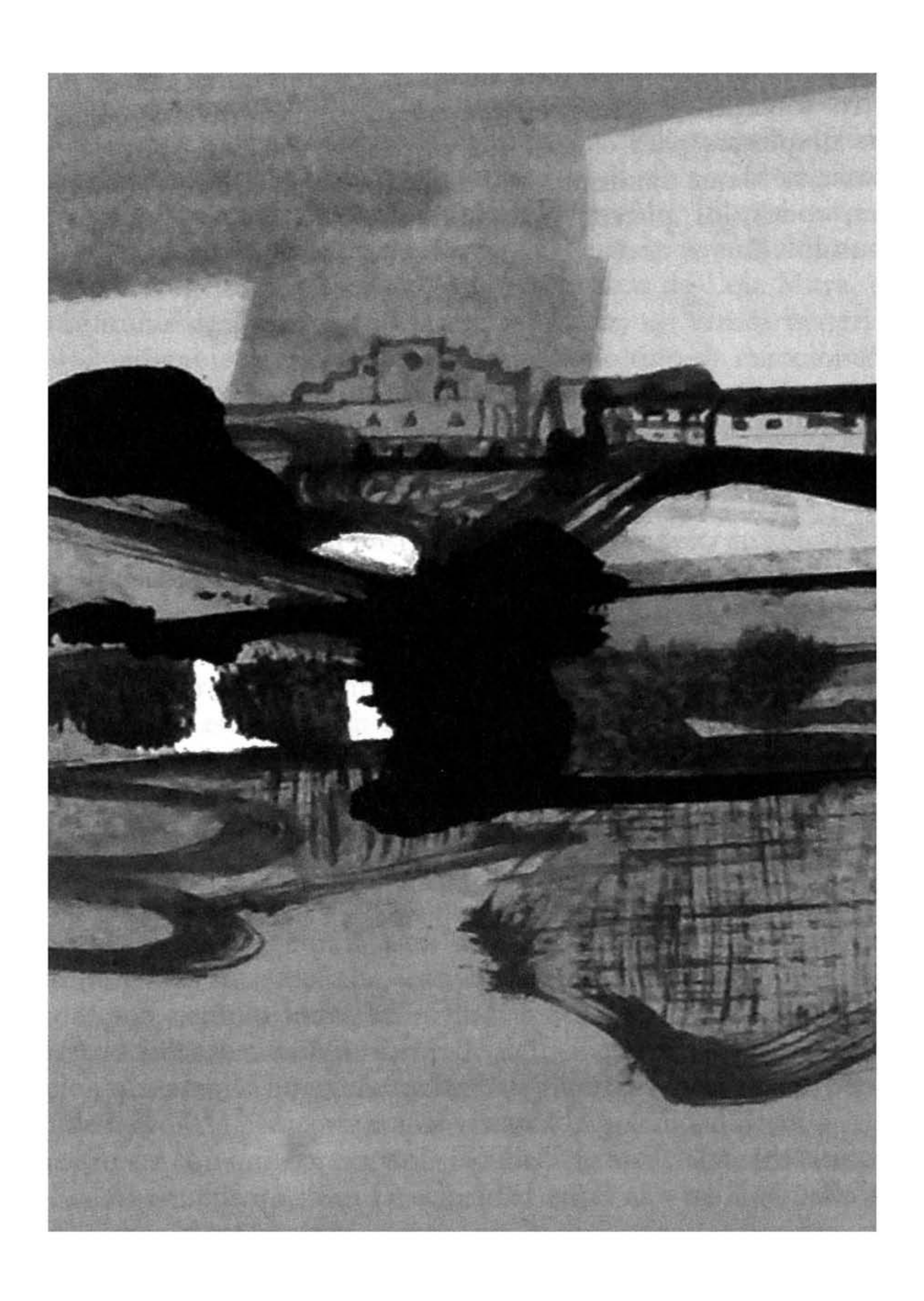
El poema, en cambio, pide ser escrito. Pero así como una copla hace su largo camino hasta cerrarse en lo mejor de sí, corre como un canto rodado que en su viaje se transforma en diamante duro y transparente y fino, lleno de brillo y sentido, así, de la mano de su autor, el poema busca estabilizarse, desde su necesidad de

decir y a través de los poderes del oficio específico, en lo mejor de sí. Es escrito, pero no nace muerto. Vuelve a abrirse en cada lectura, en la magia del diálogo secreto con su lector, sin el cual nunca existiría. En un proceso de renuncias, de accidentes que develan descubrimientos, de cincelar lo elegido, lo que queda, como se cincela la piedra, así el lenguaje. Cuando vemos el David de Michelangelo, por ejemplo, o las esculturas de Lola Mora, o las pinturas de Berni y de Marcia Schwartz, no vemos materia inerte, sino abierta y viva, nos produce todo tipo de emociones, nos habla directamente y le respondemos desde el seno de nuestra subjetividad. Así con el poema, con los grandes poemas, cuya materia es el lenguaje.

Tienen ustedes en sus manos un objeto pequeño y frágil y de tremenda envergadura al mismo tiempo. Sólo solicita su atención, su entrega por un momento, para que ambos, poema y lector, bailen llenos de dicha en la pista. Luego cada uno se replegará hasta que llegue nuevamente la cita, con el mismo o con otro, pero más se baila, mejor se baila, y más se lo disfruta. Es decir, mientras más se lee, más se escucha, más se lo disfruta.

Todos pasamos por la experiencia de la poesía desde muy temprano, desde nuestra arcaica experiencia en el habla, nuestra sed de los otros y los límites que ello nos impone. Debemos entrar allí, a la poesía, con la misma inocencia y la misma entrega, el loco deseo de libertad y de saber qué le pasa a los otros para aproximarme a mí, qué me pasa a mí para llegar a los otros. Como lo hacemos con una melodía, con múltiples intermediaciones sin duda, por ejemplo todas las melodías que hemos escuchado en nuestras vidas, o el señalamiento de alguien que nos hizo escuchar mejor, que amplió nuestra conciencia y nuestra receptividad, pero sin llenarnos de preceptivas que vistan a la gracilidad desnuda de nuestro ser con una coraza y obstaculicen la escucha de los latidos del corazón, entorpezcan la velocidad en el aire de aguilucho y colibrí que tiene nuestra mente, sus capacidades asociativas, su vuelo en círculos, rasante o en picada. Objeto y sujeto, es decir, el poema, quien lo escribió y quien lo lee, se alzan en su intemperie, el dolor, la dicha, la sed de justicia frente a la opresión, el sueño de una vida mejor, ser saciados en la confianza y en el amor que podemos dar cuando nos han sido dados.

Como un relámpago todo se nos da y se nos quita, está en nosotros tomarlo y dejarlo ir en una cadena solidaria que nos encuentre despiertos para el pase del tesoro, es decir, la sensibilidad humana, fuente donde abrevan todos los poemas, todos sus lectores, todos los poetas, poniéndonos a bailar en la misa del mundo... ©



Un pasado que no pasa

Hugo Mujica

LA DICTADURA ARGENTINA DE 1976 A 1983 ES UNA HERIDA QUE AÚN NO HA CICATRIZADO. EL POETA Y ENSAYISTA HUGO MUJICA (BUENOS AIRES, 1942) AFIRMA QUE TODO PERDÓN EXIGE UNA JUSTICIA PREVIA.

«...Desde entonces, a una hora incierta
la agonía vuelve,
y hasta que mi historia espantosa sea
contada
mi corazón seguirá quemándose en
mí."

COLERIDGE

I

La vida siempre es vida de alguien, nunca la hemos visto en sí misma, siempre la hemos reconocido como la serena vida de una planta o la del salvaje vivir de un animal; pulsando frágil pero decididamente desde un niño o inclinándose callada en un anciano: la vida es vida vivida, no hay otra. O es verbo o no lo es, o fluye o se hunde en su propia inmovilidad.

Lo mismo podemos decir del tiempo: el tiempo le pasa a alguien, a un ser, y es el transcurso de su vida; o le pasa a muchos, y es la historia que compartimos, la que haciéndola somos.

La vida, dijimos, es verbo, es decir, presente, pasado y futuro, o futuro, presente y pasado, como querían los antiguos griegos

recordándonos que siempre estamos, o debiéramos estarlo según ellos, proyectados, abiertos. Vulnerables.

El presente, para nosotros, es el lugar, el umbral, hasta donde el pasado llega, llega dándome la experiencia para comprender el presente, presente que es eso, la manera en que asumo mi pasado y desde él me proyecto, abro el presente, dejo llegar mi futuro.

El tiempo, ese otro nombre para la vida, es tiempo vivido: no pasa, le pasa, siempre e idefectiblemente, a alguien.

O ya no le pasa y es la muerte. La irrepetible. Puede ser la de uno, la de dos o de ciento treinta mil o más, pero siempre es propia, siempre intransferible. Siempre tiene un nombre propio, el que se inscribe sobre un mármol, el de la propia tumba, el nombre que no tienen, que le es negado, a los que yacen en una tumba clandestina, a los arrojados a una fosa común.

La muerte, la propia no es siquiera la que nos hace igual a todos, es la que nos hace único a cada uno.

Pero volvamos al tiempo, al vivido. Por una convención pragmática pensamos en el tiempo como una línea recta: atrás quedó el pasado, aquí está el presente y, adelante, esperando, el futuro. Esta visión es práctica pero irreal, el pasado es una vivencia, es lo que sigo viviendo hoy, no es una fecha ni un dato. Está en mí, en nosotros, no detrás, no en un lugar.

El pasado, el pasado perfecto, podríamos decir, el pasado cumplido, se llama olvido. Lo que no se olvida es lo que aún vive, lo que está en mi presente, lo que sigue siéndolo. El pasado, el personal y el histórico, cuando es presente, cuando no termina de pasar, es reclamo, pide cumplirse: pide pasar, busca su descanso, quiere ser olvido, es decir, memoria en paz. Pasado en libertad.

Es recién cuando la justicia se cumple que el olvido se inicia, que la historia descansa: es olvido, no represión. Fue justicia, no negación.

Sea el pasado doloroso de la dictadura más criminal y represiva que los argentinos hemos conocido tres décadas atrás, sea la Guerra Civil que los españoles no logran recordar en paz, no logran integrar a un tenso presente donde la justicia diga su verdad, lo cierto es que una y otra vez el pasado se hace presente, es presencia: presencia de lo que el pasado no logra encerrar, el dolor que una y otra vez se abre herida en los sentimientos, desgarro en

lo social. Parte el presente y, desde esa fisura, se vuelve a presentar, vuelve a desmentir la ilusión de poder olvidar antes de recordar. Vuelve a desgarrar el presente en ausencia, en ausencia de justicia, de verdad.

Cuando el pasado no pasa, no queda atrás, se lo arrastra. Pero a diferencia de la propia sombra no se lo arrastra desde las espaldas, se lo encuentra ensombreciendo nuestro futuro. Una y otra vez, esperándonos. Reflejándonos.

Que el pasado no pase, que vuelva a reclamar justicia, es la deuda que el presente tiene hacia él, es la imposibilidad de un futuro en el que podamos avanzar sin el peso del ayer, sin esa deuda por saldar. Ante cada reclamo debemos optar, cada reclamo es una vez más el pasado dándonos una oportunidad: una vez más, cada vez, está aquí, pide ser escuchado, quiere, al fin, poder callar.

II

Ante ese pasado que no pasa, esa herida que no cierra, como algo cristiano que soy, pienso que queda la actitud más noble: el perdón. El perdón que es, precisamente, la posibilidad de volver a comenzar, la posibilidad de que el tiempo no arrastre el peso del pasado, que el hoy renazca puro futuro. Pero el perdón, en verdad, e idefectiblemente, no es algo que se dé: el perdón es algo que se pide.

Si quiero dar una limosna, necesito que el indigente estire su mano, la abra cuenco, reciba el don. Puedo prescindir de su gratitud, pero no puedo soslayar su aceptación, su libertad. Si quiero perdonar, necesito que el culpable pida perdón, reconozca su falta: se abra a recibirlo. Y eso, ese pedido –claro y explícito, como es la verdad, como la verdad lo reclama– nunca se ha escuchado, ni aquí, en mi tierra, ni en la de la otra orilla del océano, la que nos trajo el idioma en el que escribo.

Ese pedido de perdón nunca hasta ahora se oyó porque no fue pronunciado, y, por eso mismo, nunca lo hemos podido dar.

Dar una limosna a quien no tiene trabajo, sin reclamar por el derecho humano que esa persona tiene a un trabajo, pago y digno,

no es hacer caridad, es humillar a quien se asiste. Así, también el perdón. El perdón pide, primeramente, y como condición *sine qua non*, el reconocimiento del mal causado: la aceptación de la propia culpa; segundo, propósito de enmienda, de cambio; y, finalmente, reparación del mal cometido. Perdonar a quien no pide perdón no es perdonar, es quitarle la dignidad de poder –algún día– reconocerse culpable: conocer la verdad. Arrepentirse: pedir perdón. Hacerse cargo del error o del horror, hacerse cargo de su mal.

El perdón, además, puede dársele sólo a quien reparó sus hechos, física –cuando todavía es posible– o moralmente, cuando, como en nuestra historia, la muerte, lo irreparable, ya se cometió. Si alguien me maltrata, puedo dejar que lo haga, es mi opción, pero si sé que después de maltratarme a mí va a maltratar a otro, entonces ya no disponga de esa opción: debo proteger al tercero, al otro, al posible próximo de ese mismo maltrato. Al próximo que, protegiendo, hago mi prójimo. El tercero, el otro, es el que instaura el deber de la justicia; el tercero es mi obligación.

De la misma forma, yo puedo perdonar incondicionalmente a quién me ofende a mí, pero no puedo perdonar incondicionalmente a quién ofendió a otro, ofendió, torturó o mató. Recién cuando el deber de la justicia es cumplido, el perdón puede seguirlo, no antes. Antes no es perdonar al culpable ni olvidar la culpa, es ser injusto con la víctima. Es connivencia con él, con el victimario, su persona, su partido, su iglesia o su país.

No puedo olvidar, porque el reclamo de justicia no es sobre mí. No puedo elegir: debo deber.

Dios, enseñan los profetas bíblicos, es «justo y misericordioso». En ese orden... En esa sabiduría. Cuando ese orden se invierte, no es ni olvido ni perdón: es ideología... complicidad.

La frágil frontera de los géneros de la ficción

Sara Rosenberg

El brujo, el sacerdote, el intelectual, el escritor-funcionario, el escritor-político, son figuras que se han sucedido a lo largo de la historia de la escritura. En Argentina, estas figuras tuvieron un modo particular de existencia, ligadas al amor o a la batalla empecinada, y no siempre fácil, con las formas y el lenguaje heredado de la tradición colonial.

La proximidad o la distancia con esa lengua heredada y con el poder político, funda un modo de escribir que poco a poco altera las fronteras mismas de los géneros. Hay un arco que se tiende y se tensa desde 1880, cuando el lenguaje (la «civilización») estaba en manos de aquellos que fundaron el país oligárquico y liberal, esa «patria de sueñera y barro» de la que tanto hablaría Borges después, y que un escritor como Walsh sería capaz de desafiar no sólo estéticamente sino con su acción, y con un modo de escribir ligado a la vida política del país de una manera indisoluble. Un largo recorrido.

Transformar la herencia colonial-imperial y definir el lugar del intelectual en relación con el poder estatal parece haber estado siempre en el centro de la polémica, y en el centro de la tensión, la temática y las formas literarias de muchos escritores argentinos. Macedonio Fernández, Quiroga, Arlt, Puig, Gombrowicz, Piglia,

Walsh, Urondo, Saer, Cortázar, Viñas, Gelman, Bayer, y hasta Borges, comparten esa situación: escribir es fundar cada vez el lugar desde donde se escribe.

Más allá de las polémicas entre grupos literarios, me atrevo a decir que por la particular situación de un país colonizado y colonizador, el lugar de la escritura tuvo siempre una relación problemática con el estado, con el poder o el cuerpo del delito, como dice Josefina Ludmer, en su excelente ensayo «El cuerpo del delito, un manual».

Quizá, y es una pregunta, sea ese lugar problemático el que ha permitido tantos cruzamientos fértiles entre los géneros narrativos clásicos con el periodismo, el ensayo, el folletín, lo popular, lo negro, la crónica policial, la enciclopedia, o el tango.

En un corto ensayo llamado «La cuestión de la prosa», Juan José Saer escribe: «Prosa: instrumento de Estado. Si el estado según Hegel, encarna lo racional, la prosa, que es el modo de expresión de lo racional, es el instrumento por excelencia del estado».

Y este texto, que termina planteando la necesidad de liberar la prosa del pragmatismo y el realismo, me interesa como punto de partida para indagar el modo o la forma en que la literatura argentina se ha ido modelando en relación y en contradicción con el poder del estado, con la narrativa del estado, y con los límites del propio quehacer literario.

Creo que son temas que atraviesan permanentemente la escritura y que trascienden por supuesto los límites de lo que llamamos literatura argentina. Una frontera geográfica difusa. Un país, un gran puerto, donde a principios del siglo XX se hablaban muchas lenguas que fueron mezclándose, y que lentamente produjeron un acento, un modo de pensar, de cantar y de vivir. Durante el siglo XIX la lengua del poder fue el inglés, que controló la industria y el comercio, definió bordes y relaciones entre las clases sociales, y realizó la tarea imperial que durante la colonia le correspondió a España. Contradictoriamente, la lengua culta, la lengua literaria, era el francés, con toda la carga ideológica y formal que provenía del siglo XVIII y de la revolución francesa. Esta contradicción es determinante en el modo de enfrentarse con la propia lengua, el castellano, como lengua a subvertir, a explorar y a recrear. La lengua colonial es una lengua en cuestión,

un territorio de investigación que se abre en un abanico que va a generar una larga polémica sobre lo popular y lo culto, lo gauchesco y lo urbano, lo unitario y lo federal, la civilización y la barbarie. El nacionalismo de las elites literarias –colonizadas y colonizadoras–, siempre pretendió salvaguardar e impedir los procesos de cambio e intercambio que se operaban en el lenguaje mestizo, cosmopolita, e internacional, producido por la propia historia multilingüe y portuaria del país.

Pero, volviendo a la tesis de Saer, la primera pregunta que me sugiere es bastante obvia: ¿Hay alguna producción humana que no sea o intente ser utilizada por el estado y el mercado? Si como él dice, los políticos no hablan en verso, el lenguaje publicitario de los políticos que hablan en prosa, forma parte también del material a analizar como contradicción propia del lenguaje y quizá como material literario no sea nada despreciable. Las palabras, afirmaba Carroll, tienen dueño, y conocer a ese dueño es quizá la tarea más fructífera para disputar o cuestionar, o al menos saber qué hacer y cómo hacer con el tejido de las palabras. Creo que ese es el lugar desde dónde se ha ido abriendo otro modo de narrar, y desde donde la literatura argentina se ha ido construyendo, bordando una línea que siempre ha tenido como problemática o temática central el poder estatal y su lenguaje.

Desde la generación del 80, la gran discusión ha pasado por quién ejerce el poder y funda ideológicamente lo que hoy llamamos país, o quién lo cuestiona, como hizo la generación a la que le correspondió el anarquismo, el populismo, el peronismo, las múltiples dictaduras, y hasta nuestros días, en los que continúa en el centro de la polémica el lugar del pensamiento en relación con el estado y el poder.

Es una capa importante y quizá esa sea la línea maestra que ha permitido un intercambio continuo entre géneros que borran las fronteras de los géneros y permiten pensar de manera simultánea cuál es el lugar del escritor, cuál es el lenguaje, los géneros, y qué formas clásicas o híbridas han surgido en el marco de esa búsqueda en una sociedad como la argentina, donde «el delito» (el estado) es y ha sido una cuestión literaria fundamental.

Un tema que atraviesa no sólo la literatura sino todas las artes, la filosofía, la historia y las ciencias. Creo que esa problemática

hace que la literatura argentina sea tan particular y que los escritores, los que más me interesan, sean también periodistas, cronistas, ensayistas, pensadores, a la hora de situarse frente al hecho literario, sin soslayar la contradicción entre arte y vida, la contradicción individuo-estado, y las múltiples derivas que este tema abre.

El estado argentino desde sus comienzos se caracterizó por ser un estado autoritario y excluyente. Un estado oligárquico y militar. Una gran estancia controlada por pocos dueños, y la literatura ha debido enfrentarse o aceptar esta condición como condición inicial. Sea para negarla o para afirmarla, esa condición está como está la figura del padre en la novela familiar, ausente o presente, pero siempre activo. Más allá de los partidos políticos, el escritor, como cualquier trabajador y productor de símbolos, se ubica en este tejido de manera conciente o inconsciente.

Se podría decir, citando otra vez a Ludmer, que es el núcleo del delito –el estado– el que determina muchos modos de la ficción. No quiero decir con esto que sólo se pueda hacer literatura política sino que esa condición atraviesa incluso los textos más paradójicos de Borges, cuando nos dice (tal vez con una sonrisa irónica) que la historia también es un género literario. Una interesante observación sobre el discurso histórico que nos enseñaron, y que por lo tanto permitiría ser interpretado y reinterpretado infinitamente. Y sobre todo, la interpretación de la historia nunca es neutral, y la ficción implica siempre un punto de vista en relación con el poder y la apropiación del discurso narrativo.

Y también Borges podría dialogar y profundizar la afirmación de Saer sobre la prosa y el estado, cuando nos dice: «El gaucho y el compadre son imaginados como rebeldes; el argentino, a diferencia de los americanos del Norte y de casi todos los europeos, no se identifica con el Estado. Ello puede atribuirse a que el Estado es una inconcebible abstracción. El Estado es impersonal; el argentino sólo concibe una relación personal. Por eso, para él, robar dinero público no es un crimen. Compruebo un hecho, no lo justifico o disculpo; lo cierto es que el argentino es un individuo, no un ciudadano. Aforismos como el de Hegel «El Estado es la realidad de la idea moral» le parecen bromas siniestras. Los films elaborados en Holywood repetidamente proponen a la

admiración el caso de un hombre (generalmente un periodista) que busca la amistad de un criminal para entregarlo después a la policía; el argentino, para quien la amistad es una pasión y la policía una *mafia,* siente que ese héroe es un incomprensible canalla. Siente con don Quijote que «allá se lo haya cada uno con su pecado» y «que no es bien que los hombres honrados sean verdugos de los otros hombres, no yéndoles nada en ello» (*Quijote,* 1, XXII). Más de una vez ante las vanas simetrías del estilo español, he sospechado que diferimos insalvablemente de España; esas dos líneas del Quijote han bastado para convencerme del error; son como el símbolo tranquilo y secreto de una afinidad. Profundamente lo confirma una noche de la literatura argentina: esa desesperada noche en la que un sargento de la policía rural gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra sus soldados, junto al desertor Martín Fierro.» (J.L. Borges, *Evaristo Carriego* (1930), Historia del tango).

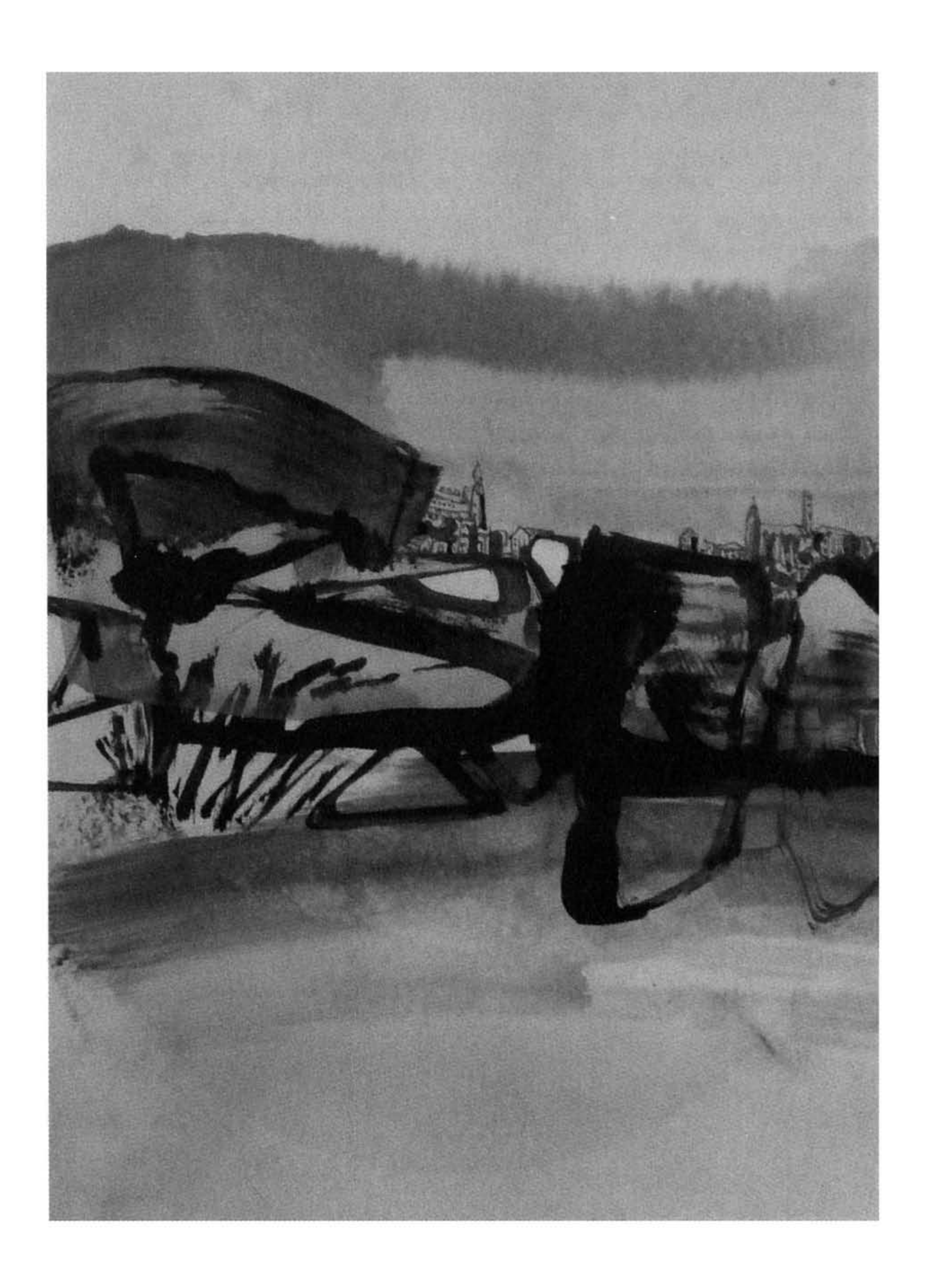
Y si Martín Fierro de Hernández, el Matadero de Echeverría, y el Facundo de Sarmiento son de alguna forma la trilogía fundacional de la literatura argentina, es curioso comprobar que son al mismo tiempo tres libros donde el estado es un problema central. El estado, el poder, la política. Y la resistencia, sin duda.

Tal vez, además de todas estas dudas o apuntes, que no sirven más que para seguir haciendo preguntas, hay algo especial en la geografía de Argentina, y no son sus fronteras políticas (o poéticas) sino un especial sentido de lejanía, de fin de mundo, de aislamiento que busca perderse.

La literatura europea, y la de Estados Unidos más tarde, como el propio conflicto con el estado-nación, siempre estuvieron presentes como problema o como canon sobre el cual discutir. No sólo por la lengua, sino por una inmensa necesidad de cercanía y por la contradicción de saber que al sur al sur, desde esa remota tierra es posible a través del poder de la palabra empleada por los poetas, los sabios y los locos, atravesar distancias, esas sí imposibles para los prosistas del estado, que siempre han nombrado sólo el estado inmutable de las cosas ©



Mesa revuelta



La oscuridad que aún brilla en las voces de Olga Orozco y Alejandra Pizarnik

Teresa Rosenvinge

La Tercera Vanguardia fue el movimiento literario que capitaneó Oliverio Girondo en Argentina y que siguieron escritoras como Alejandra Pizarnik y Olga Orozco, dos de los nombres fundamentales de la poesía contemporánea de este país.

Alejandra Pizarnik nació en el año 1936 y era de origen rusojudío. Su verdadero nombre era Flora Pozharnik. Elías Pozharnik, joyero, y Rejzla Bromiker, eran sus padres. La familia venía huyendo del holocausto nazi donde habían encontrado la muerte la mayoría de sus miembros, y encontraron, como tantos otros, un lugar en Buenos Aires, que les dio cobijo para empezar de nuevo y a salvo.

La joven escritora empezó estudios de Filosofía y Letras en la Universidad de Buenos Aires, pero no los llegó a concluir nunca, su afán por escribir y su salud quebradiza la dirigieron hacia el territorio de la poesía y la convirtieron, gracias a sus libros, en un nombre de referencia para la literatura. Además, su suicidio a edad temprana aumentó el halo enigmático y oscuro que impregnaba su obra y su biografía.

Desde un principio se sintió atraída por el surrealismo, el movimiento vanguardista por excelencia, que había sacudido con fuerza

la esencia misma de la literatura en Europa con el manifiesto de André Breton. Su primer libro, costeado por su padre, se tituló *La última inocencia* (1956) y ya reflejaba una de las obsesiones de la escritora –la de la muerte, la vida, la literatura y la nada– conceptos que se fueron repitiendo y crearon a su alrededor un ambiente irrespirable que terminó por asfixiarla. «Esta lúgubre manía de vivir / esta recóndita humorada de vivir / te arrastra Alejandra no lo niegues», dice en el poema «Enamorada». También en este poema aparecen muchas palabras que caracterizarán su vocabulario escrito y complejo: soledad, muerte, angustia, remordimiento, noche, desesperación... Palabras que reflejan un cosmos interior torturado que la hizo visitar desde bien pronto el diván de un psicoanalista y la prescripción de diferentes fármacos para centrar su ánimo.

La vida literaria de Alejandra Pizarnik se puede dividir en dos etapas bien definidas: la que vivió en Buenos Aires y la que vivió en París entre los años 1960 y 1964. A esta última pertenece el libro *Árbol de Diana* (1962) y seguramente la época más dichosa de su vida, rodeada de amigos y escritores como Julio Cortázar, Octavio Paz y André Pieyre de Mandiargues. No obstante, su literatura sigue siendo el reflejo de un mundo interior tortuoso y cercano al de otro escritor francés, de origen hispanoamericano, Isidore Ducasse, el conde de Lautréamont, autor de *Los cantos de Maldoror* (1869), la biblia de los malditos. La poética de Alejandra Pizarnik se puede resumir en unos versos clave de su libro parisino: «Una mirada desde la alcantarilla / puede ser una visión del mundo / la rebelión consiste en mirar una rosa / hasta pulverizarse los ojos». Pizarnik se sitúa con estos versos justo en el lado contrario al de Vicente Huidobro y su Creacionismo, cuya poética proponía hacer florecer la rosa en el poema. Eros frente a Thanatos. Como dice la escritora Ruth Toledano en la última antología de la autora de *La extracción de la piedra de la locura* : «Ella misma advirtió con incierto desconsuelo, que había confundido literatura y vida. Toda, absolutamente toda su escritura es un camino por llegar más allá de los límites de las palabras. Y, para quien las palabras son la única verdad, la sola realidad, la identidad, el yo, para alguien que concibe el lenguaje como cuerpo y viceversa, traspasar ese límite es superar su encarnación: imposible llegar hasta ahí y seguir viva»

Alejandra Pizarnik se suicidó en el año 1972, cuando contaba treinta y seis años. Aprovechó una salida del Hospital Psiquiátrico donde estaba internada para concluir lo que había intentado otras veces, dejando tras de sí siete libros imprescindibles de leer para comprender a la autora y a esa época de la literatura sumida en la búsqueda y en la ruptura con las convenciones. En la tierra quemada de su muerte florecieron poemas como éste «Aquí Alejandra» de su amigo Julio Cortázar, en el que, por cierto, también aparece Olga Orozco: «Bicho aquí, / aquí contra esto, / pegada a las palabras / te reclamo. / Ya es la noche, vení, / no hay nadie en casa, / salvo que ya están todas / como vos, como ves, / intercesoras, / llueve en la rue de l'Eperon / y Janis Joplin. / Alejandra, mi bicho, / vení a estas líneas, a este papel de arroz / dale abad a la zorra, / a este fieltro que juega con tu pelo / (Amabas, esas cosas nimias / aboli bibelot d'inanité sonore / las gomas y los sobres / una papelería de juguete / el estuche de lápices / los cuadernos rayados) / Vení, quedate / tomá este trago, / llueve, / te mojarás en la rue Dauphine, / no hay nadie en los cafés repletos, / no te miento, no hay nadie. / Ya sé, es difícil, / es tan difícil encontrarse / este vaso es difícil, / este fósforo, / y no te gusta verme en lo que es mío, / en mi ropa en mis libros / y no te gusta esta predilección / por Gerry Mulligan, / quisieras insultarme sin que duela / decir cómo estás vivo, cómo / se puede estar cuando no hay nada / más que la niebla de los cigarrillos, / como vivís, de qué manera / abrís los ojos cada día / No puede ser, decís, no puede ser. / Bicho, de acuerdo, / vaya si sé pero es así, Alejandra, / acurrúcate aquí, bebé conmigo, / mirá, las he llamado, / vendrán seguro las intercesoras, / el party para vos, la fiesta entera, / Erszebet, / Karen Blixen / ya van cayendo, saben / que es nuestra noche, con el pelo mojado / suben los cuatro pisos, y las viejas / de los departamentos las espían / Leonora Carrington, mirala, / Unica Zurn con un murciélago / Clarice Lispector, agua viva, / burbujas deslizándose desnudas / frotándose a la luz, / Remedios Varo / con un reloj de arena donde se agita un láser / y la chica uruguaya que fue buena con vos / sin que jamás supieras / su verdadero nombre, / qué rejunta, qué húmedo ajedrez, / qué maison close de telarañas, de Thelonious, / que larga hermosa puede ser la noche / con vos y Joni Mitchell / con vos y Hélène Martin / con las

intercesoras / animula el tabaco / vagula Anaïs Nin / blandula vodka tónic / No te vayas, ausente, no te vayas, / jugaremos, verás, ya verás, ya están llegando / con Ezra Pound y marihuana / con los sobres de sopa y un pescado / que sobrenadará olvidado, eso es seguro, / en un palangana con esponjas / entre supositorios y jamás contestados telegramas. / Olga es un árbol de humo, cómo fuma / esa morocha herida de petreles, / y Natalia Ginzburg, que desteje / el ramo de gladiolos que no trajo. / ¿Ves bicho? Así. Tan bien y ya. El scotch, / Max Roach, Silvina Ocampo, / alguien en la cocina hace café / su culebra contando / dos terrones un beso / Léo Ferré / No pienses más en las ventanas / el detrás el afuera / Llueve en Rangoon / Y qué. / Aquí los juegos. El murmullo / (Consonantes de pájaro / vocales de heliotropo) / Aquí, bichito. Quieta. No hay ventanas ni afuera / y no llueve en Rangoon. Aquí los juegos.»

Las influencias de Rimbaud, Rilke, Nerval y Baudelaire se dieron también en otra escritora argentina de culto, amiga de Alejandra Pizarnik y componente de esa Tercera Vanguardia: Olga Orozco (1920-1999), autora de obras que han sorteado las vallas del tiempo con soltura y que hoy siguen siendo una referencia en la poesía escrita en nuestro idioma: *Las muertes* (1951), *Los juegos peligrosos* (1962), *Cantos a Berenice* (1977), *La noche a la deriva* (1984), *En el revés del cielo* (1987), *Con esta boca, en este mundo* (1994), o los postreros *Museo Salvaje* (1974) y *Mutaciones de la realidad* (1979), donde sigue indagando con su paradójica lucidez pesimista de siempre el sentido de la existencia: «He caído en la trampa de estos pies / como un rehén del cielo o del infierno que se interroga en vano por su especie, / que no entiende ni sus huesos ni su piel, / ni esta perseverancia de coleóptero solo, / ni este tam-tam con que se le convoca a un eterno retorno. / ¿Y adónde va este ser inmenso, legendario, increíble, / que despliega su vivo laberinto como una pesadilla, / aquí, todavía de pie, / sobre dos fugitivos delirios de la espuma, debajo del diluvio?»

Olga Orozco nació en 1920, su padre, Carmelo Gugliotto, era italiano, y su madre, Cecilia Orozco, de la que tomó el apellido, argentina. Estudió también en la Facultad de Filosofía y Letras. Su afición por la literatura se manifestó pronto y también su afición por el ocultismo: cuando tan solo tenía 14 años entró en con-

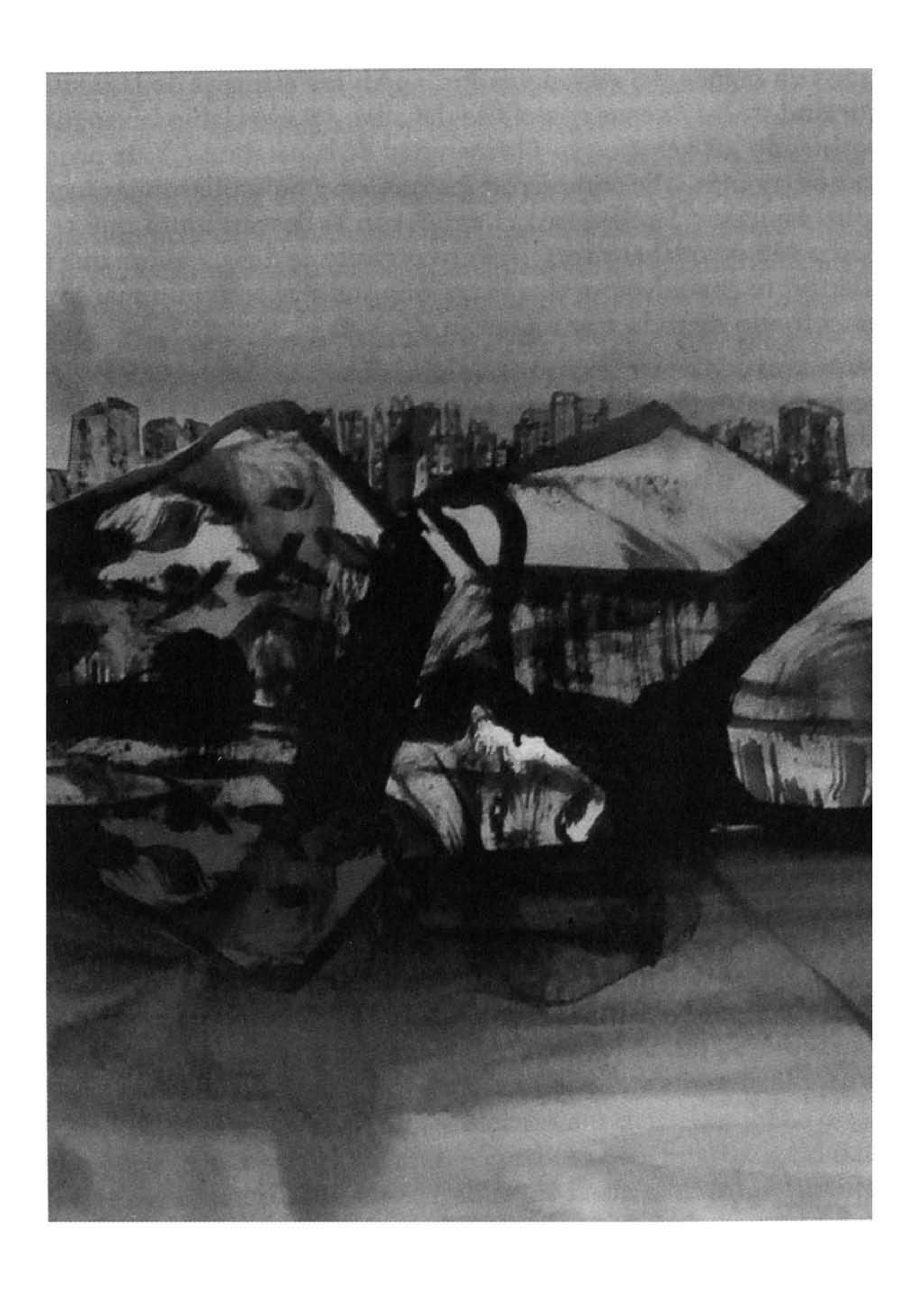
tacto con una mujer que la inició en la lectura del tarot y demás artes esotéricas con las que se aficionó de por vida.

Aunque Alejandra Pizarnik y Olga Orozco compartieron una estrecha amistad y en un principio las dos se sintieron atraídas por el surrealismo, sus trayectorias fueron, si no diametralmente opuestas, sí bastante distintas. Como dice Winston Manrique en el estudio preliminar a la última antología de la autora editada por *El País* en España, el poema «Lejos, desde mi colina» es «el *big bang* de su poesía, que irradiará su obra y del que todo mana»: «Más tarde, en la creciente noche, / miraba desde arriba la cabeza inclinada de una mujer vestida de congoja / que marchaba a través de todas sus edades como por un jardín / antiguamente amado.» El discurso poético que se refleja en la extensa obra de Olga Orozco es bien distinto al de Alejandra Pizarnik, es un discurso expansivo, no implosivo, y que en cierto modo también puede entenderse como un canto a la lucha por la vida, como un método para aspirar a la permanencia a través de la literatura, como parece indicar este poema de *Cantos a Berenice* en el que se aprecia la poderosa capacidad metafórica de su escritura: «No comiste del loto del olvido / -el homérico privilegio de los dioses-, / porque sabías ya que quien olvida se convierte en objeto inanimado / -nada más que en resaca o en resto a la deriva- / al antojo del caprichoso mar de otras memorias. / Y así escarbaste un día en tu depósito de sombras / y volviste a anudar con tiernos ligamentos huesecitos dispersos, / tejidos enamorados del sabor de la lluvia, / vísceras dulces como colmenas sobrenaturales para la abeja reina, / dientes que fueron lobos en las estepas de la luna, / garras que fueron tigres en la profunda selva embalsamada. / Y lo envolviste todo en ese saco de carbón constelado / que arrojaste hacia aquí, como hacia un tren en marcha, / y que en algún lugar dejó un agujero por el que te aspiran / y al que debes volver.»

A Olga Orozco le tocó vivir en dos épocas bien distintas de la historia de su país, la de los años dorados de la Argentina escribiendo en periódicos y revistas, relacionándose con escritores y amigos, y la otra época, la de las dictadura iniciada por Videla que provocó tanto dolor: «Llegan como ladrones de la noche. / Fuerzan las cerraduras / y hacen aparecer esas puertas que se abren en un error del muro / y solamente indican la clausura hacia fuera.».

De alguna manera, los poemas de Alejandra Pizarnik y de Olga Orozco eran los espejos en los que se miraron sus autoras. Alejandra Pizarnik llegó a la Argentina huyendo del holocausto nazi y esta experiencia dejó marcada a la autora y a su obra literaria para siempre. Un holocausto similar esperó a Olga Orozco y a su país en la última época de su vida. Murió en 1999. Ambas dejaron un testimonio de su amistad; Pizarnik en un breve poema que se titula «Tiempo» y está dedicado a Olga Orozco -«Yo no sé de la infancia / más que un miedo luminoso / y una mano que me arrastra / a mi otra orilla. / Mi infancia y su perfume / a pájaro acariciado.»- y Orozco en una emocionante elegía titulada «Pavana para una infanta difunta», del que merece la pena citar unos fragmentos: «Pequeña centinela / caes una vez más por la ranura de la noche / sin más armas que los ojos abiertos y el terror / contra los invasores insolubles en el papel en blanco. / Ellos eran legión. / Legión encarnizada era su nombre / y se multiplicaban a medida que tú te destejías / hasta el último hilván, /arrinconándote contra las telarañas voraces de la nada. / El que cierra los ojos se convierte en morada de todo el universo. / El que los abre traza la frontera y permanece a la intemperie. / El que pisa la raya no encuentra su lugar. / Insomnios como túneles para probar / la inconsistencia de toda realidad; / noches y noches perforadas por una sola bala / que te incrusta en lo oscuro / y el mismo ensayo de reconocerte al despertar / en la memoria de la muerte (...) / ¿Quién habló de conjuros para contrarrestar la / herida del propio nacimiento? / ¿Quién habló de sobornos para los emisarios del / propio porvenir? / Sólo había un jardín: en el fondo de todo hay un / jardín donde se abre la flor azul del sueño de Novalis. / Flor cruel, flor vampiro, / más alevosa que la trampa oculta en la felpa del muro / y que jamás se alcanza sin dejar la cabeza o el / resto de la sangre en el umbral. / Pero tú te inclinabas igual para cortarla donde no hacías pie, / abismos hacía adentro. / Intentabas trocarla por la criatura hambrienta / que te deshabitaba. / Eregías pequeños castillos devoradores en su honor; / te vestías de plumas desprendidas de la hoguera / de todo posible paraíso; / amaestrabas animalitos peligrosos para roer los / puentes de la salvación; / te perdías igual que la mendiga en el delirio de los lobos; / te probabas lenguajes como ácidos, como tentáculos, / como

lazos en manos del estrangulador. / ¡Ah los estragos de la poesía cortándote las / venas con el filo del alba, / y esos labios exangües sorbiendo los venenos en / la inanidad de la palabra! / Y de pronto no hay más. / Se rompieron los frascos. / Se astillaron las luces y los lápices. / Se desgarró el papel con la desgarradura que te / desliza en otro laberinto. (...) Pero otra vez te digo, / ahora que el silencio te envuelve por dos veces / en sus alas como un manto: / en el fondo de todo hay un jardín. (...)» ©



Raúl González Tuñón: blindar la rosa

Jorge Boccanera

Trotamundo convencido de la redención de los perdidos, la revuelta social y el «dulce oficio de la poesía", González Tuñón (Buenos Aires, 1905-1974) fue un lúcido testigo del siglo XX que participa de las varias tendencias vanguardistas con un compromiso ético que lo llevó a participar activamente contra la lucha antifascista.

Su extensa obra acepta la palabra *viaje* como punto de partida de una experiencia poética ligada a la *aventura*, la *vanguardia* y la *revolución*. Hay que decir que cada uno de estos términos contiene y representa a los demás, amasando ese espíritu en movimiento proclamado por todas las corrientes de ruptura surgidas a principio del siglo XX que, en su gran mayoría, abrieron debate alrededor de una poesía que en un mismo impulso entrelaza conciencia y devenir irracional.

Las páginas del *viaje* guardan en Tuñón un itinerario que comprende la escenografía barrial, el salto del verso a la prosa poética, una mirada ganada por el eros de la nostalgia, la interpelación constante hacia todo aquello que lo rodea y la búsqueda de un interlocutor; ese «otro" implícito en el ademán del «había una vez» con que inician todos los cuentos. Pero aquí el «había una vez» gira al sitial del testigo: «yo conozco», «estuve», «me acuerdo».

Todo aquello que implique poner un pie en un territorio desconocido está dentro del *viaje*; «encrucijada de caminos que par-

ten y caminos que vuelven»; instancia que se desdobla en sueño, azar, curiosidad, encuentro, imaginación y la posibilidad de pensar lo diferente como parte de uno mismo.

Con su primer libro, *El violín del diablo* (1926), irrumpe Tuñón en el clima de una estética signada por el culto a la modernolatría. Se estrena otro mundo y del pantano del tedio emerge el carruaje blindado del siglo XX, refinado y brutal. Para aprehenderlo, tocarlo, acercarse a la arrogancia del metal, hacen falta las «palabras en libertad». La búsqueda va más allá del culto a la velocidad, el dinamismo y la urbe moderna; y también más allá de las sucesivas escuelas que van a encallar en la ortodoxia: tiene que el despliegue imaginativo, los matices de procesos complejos que claman por espacios plurales para el trasiego de experiencias formales y el debate de las ideas. Tuñón, que pertenece en esos años 20 al grupo de Florida, insiste en un cruce entre la literatura de contingencia y la búsqueda experimental; de modo tal que su espíritu iconoclasta se articula a una circunstancia propia que cuestiona y redefine constantemente el lugar del creador.

No deja de encarnar al poeta innovador, el cosmopolita que se desplaza entre «grandes edificios» con una nomenclatura propia de época («tenismen», «corneta radiotelefónica», «jazz», «chárleston» «cocktail», etc.); el poeta de pasajes suprarrealistas, sobre todo en *La calle del agujero en la media* (1930), con la ironía y el humor del Dadá, la mirada cubista («los rincones se esconden en los espejos») y un énfasis propio del Futurismo de Mayakovsky a quien define como un «campeón de la vitalidad poética». Pero si está el poeta que exclama «somos la velocidad», hay otro no menos contundente, de tonos románticos, que ve transcurrir sobre el espejismo de la ciudad y el reino mecánico un rumor de corazones ambulantes: «el caliente embarazo del musgo».

Los títulos del poeta argentino que participan de las nuevas tendencias son, además del citado primer libro: *Miércoles de ceniza* (1928), *La calle del agujero en la media* (1930) y *El otro lado de la estrella* (1934).

Su alter ego –el «Juancito Caminador» que se le reveló en 1927 en un circo pobre del sur de la provincia de Buenos Aires– aparece en *Miércoles de ceniza* y se corporiza en *Todos bailan* (1935),

prologando su existencia en las páginas de un libro póstumo: *El banco de la plaza*.

No hay duda de que Tuñón fue deslumbrado por «Barnabooth», personaje creado por el francés Valery Larbaud y que según Octavio Paz fue el primer heterónimo de la literatura moderna. Precisamente en *Todos bailan* (1935) «Juancito Caminador» brinda un «Recuerdo de A.O.Barnabooth» resumiendo una existencia «de inútiles partidas e imposibles retornos».

El poeta de feria

Podría decirse que la poética de Tuñón se ubica en un proceso de coordenadas entre Walt Whitman-Valery Larbaud y entre Charles Baudelaire-Carl Sandburg.

Éste último acerca el tema de la nueva poesía norteamericana, lengua viva que se corporiza de 1910 a 1920 con el surgimiento del poeta trovador, el juglar, el clown, el artista de plaza, el recitador de feria –tan caro a la poética de Tuñón– en un fraseo que incorpora la jerga callejera y enlaza el sueño con la crónica. Uno de esos poetas, Vachel Lindsay, mezcla de «rapsoda-evangelista-cirquero», autor de una *Guía manual para mendigos*, cree «en la alianza del ángel y el payaso» y predica sus sermones jeroglíficos. «Su poesía –dirá el poeta nicaragüense José Coronel Urtecho en su libro *Rápido tránsito*– es un costal de mago en que hay de todo lo maravilloso y ordinario, realismo épico lírico, romance y sermoneo, música y ruido, poesía y charlatanismo, farsa y elevación». Para Urtecho, Sandburg, descendiente de Whitman, se expresa con «rápidas imágenes» merced a «un idioma viviente, palpitante, callejero»... «él nos daba en detalle, al menudeo...la inédita poesía de lo que se encontraba uno en la calle, en la escuela, en los lugares de diversiones». A esta nueva lírica de poetas echados al camino se suman Richard Hovey y sus *Cantos de vagabundia*, los poemas protesta de Edwin Markam y el realismo de Stephen Vincent Benét, autor del poema-novela *John Brown's Body*.

En «Juancito Caminador» se sobreimprime, además de «Barnabooth», el pionero idealista «Johnnie Applesse» que cruza el

continente sembrando huertas y que, rescatado por Lindsay, recorre Estados Unidos dialogando con todo y con todos, recitando sus textos, repartiendo dibujos y carteles.

«Juancito Caminador», grumete que anuncia la Aurora y saluda a la cofradía trotacalle y trotamundo, se define desde un primer momento: «Somos la imaginación». Y devela la poética de su autor: «Traigo la palabra y el sueño, la realidad y el juego de lo inconsciente/ lo cual quiere decir que yo trabajo con toda la realidad». El personaje rubricará su pasión por el misterio en un poema con aire de canción: «Terminada su función/ –canción, paloma y baraja–/ todo cabe en una caja./ Todo menos la canción».

Tuñón, en la mención de un mundo que se desmarca de la supuesta normalidad, simpatiza con el poeta maldito de ademán fumista y pasos de parodia; así, camina del brazo de Villón, Baudelaire y Corbière.

Poeta de la rosa blindada

El fraseo de Tuñón resulta de un entramado de discursos que llegan de la historia, el periodismo, la canción popular, los anuncios publicitarios y la jerga callejera, para urdir un tono que se adelgaza en lo confesional y se ensancha en la crónica. Su poética establece un mano a mano con el interlocutor, un clima de diálogo reforzado en preguntas que suponen uno o más destinatarios y que articulan una oralidad expansiva.

La herencia mencionada en el poema «El poeta murió al amanecer» de *Canciones del tercer frente* (menciona entre otros a Heine, Darío, Whitman, Rimbaud), da cuenta de esa extensa galería de escritores que lo acompañan. En esta órbita de influencias, lecturas y vecindades figuran de modo especial los poetas españoles Machado y Quevedo.

Tuñón, quien conoció España en 1930 en un viaje exploratorio de y volvió en 1935 ya como poeta reconocido, cumplirá dos años después labores de corresponsal de guerra. El conflicto bélico, como a Pablo Neruda y César Vallejo, le arranca palabras; publica entonces dos libros: *La rosa blindada* (1936) –inspirado en la

insurrección de mineros asturianos– y *La muerte en Madrid* (1939).

El argentino fue reiteradamente homenajeado en España por poetas de la talla de Rafael Alberti, Gerardo Diego, León Felipe, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre y García Lorca, con quien mantiene una estrecha amistad desde la visita del granadino a Buenos Aires en 1933. Será en uno de esos banquetes cuando Miguel Hernández le dedique un soneto: «Hombre como tú eres pido para/ amontonar la muerte de gandules/ como tú como el rayo gesticules/ y como el rayo al rayo des la cara».

Un libro en esa dirección, *Poeta en la guerra* (2007), recopila textos escasamente conocidos del Tuñón periodista, como los que escribió a ratos en la primera línea de fuego para la revista *El Suplemento*, de gran tiraje y venta en Argentina. Las notas de Tuñón, agrupadas bajo el título de «Redescubrimiento de España», refieren al clima de agitación social de la España de los años 30: la insurrección de Asturias, el separatismo catalán, la reforma agraria, la represión sobre los sectores populares y las misiones culturales, que permitían el encuentro de los creadores españoles con sectores marginados de la población. Anteriormente, ya Tuñón había escrito sobre la España convulsionada en dos publicaciones argentinas: *La nueva España* (periódico republicano muy vendido que aparecía dos veces por semana) y *El Diario.*

El oxímoron de *La rosa blindada* será la marca del poeta que, al decir de Neruda: blindó la rosa. Conmovido por este libro, el poeta Huerta, dejó constancia en un artículo del diario *El Nacional* de 1938 titulado: «La Rosa Blindada. Un gran poeta argentino», de que había conocido a Tuñón a través de poemas sueltos «de limpia fuerza y auténtica belleza» publicados en las revistas *Noroeste* de Zaragoza y *Caballo verde para la poesía*, y que ahora se encontraba con un libro de Tuñón, *La rosa blindada,* «en que la revolución, la profunda sinceridad y el arte caminan rumbos cordiales, brillantes, dolorosos, heroicos».

La obra de Tuñón, tildada de «sensual, violenta, tierna, dulce, universal» por otro de sus contemporáneos, el cubano Nicolás Guillén, vive un proceso de revalidación crítica luego de décadas de olvido. A la biografía *El hombre de la rosa blindada*, las reediciones de sus libros y varias compilaciones aparecidas en la última

década, se agregan los ensayos *Por Tuñón* y *Raúl Gonzalez Tuñón periodista.*

Sus libros últimos –*Crónica del país de nunca jamás*, *Poemas para el atril de una pianola* y *La veleta y la antena*– ratifican la voz ancha del poeta que da noticias de un tren fabuloso conducido por un prestidigitador buscando el camino de las islas perdidas; sus vagones transportan un circo, un puerto y un bodegón llamado «El Puchero Misterioso».

El poeta guatemalteco Cardoza y Aragón, sitúa con exactitud a Tuñón en el espíritu de una sentencia de Eluard: «Del horizonte de un hombre al horizonte de todos»; lejos del «carácter predicador, perentorio, primario de la poesía de mera propaganda elemental». Para rematar con una línea donde convergen los opuestos: «Suave su rosa blindada que no cesa de ser rosa».

Rafael Alberti, entre las totoras de El Totoral

Juan José Téllez

Habíamos recién llegado dos periodistas andaluces y El Totoral nos daba la bienvenida: a nuestro paso, se izaban banderas de España y Argentina entre insólitos himnos, bailaban danzas de este o de otro confín o nos refrescaban del tórrido verano de 1999 en el retén de la policía de la calle 25 de Mayo que imaginábamos, tan sólo unos cuantos años antes, pródigos en delaciones o picanas bajo la implacable dictadura que hizo desaparecer a ese país pocos meses antes de que Rafael Alberti regresara a España.

Sobre la plaza San Martín del Totoral, el principal espacio público del pueblo y que había sido reinaugurada apenas un año antes y sobre la que reinaba una pintoresca efigie del escultor local Enrique López que imagina a un anciano general San Martín, de pie, con abrigo y bigotes, quizás tan nostálgico de Cádiz como el propio Rafael, plantaron una encina en memoria de Alberti: «Si Totoral quiere recordarme, que plante un árbol en mi memoria», había comentado a un escritor cordobés que acudió a saludarle en la vieja Europa. Dichas palabras figuraban sobre un azulejo al pie de lo que los lugareños consideran el árbol nacional de España.

Al norte de la provincia de Córdoba, rodeada de colinas y al pairo de un arroyo, fue durante mucho tiempo el lugar de retiro de los terratenientes argentinos. El poeta español hijo de la bahía

de los mitos, tuvo que encontrar muchos guiños de Cádiz allá tan lejos, empezando por la propia iglesia de 1871, erigida bajo la advocación de la Santísima Virgen del Rosario, alias La Galeona, la patrona de la carrera de Indias y de la capital gaditana, cuyas fiestas, a una y otra orilla del Atlántico, siguen celebrándose en el mes de octubre.

Siempre tuvo ínfulas de balneario aquel paraje, donde antes del exterminio de los indígenas hasta los célebres malones del siglo XIX, acamparon comechingones y sanavirones. La villa del Totoral se llamó así en 1860, aunque desde 1573 le conocieron como Cavisacat, que en lenguaje indio significa «pueblo de la caída y el golpe», ya que fue allí, durante la conquista de Nueva Andalucía, donde el capitán Antón Berrú cayó de su montura para hilaridad de los nativos que hasta entonces sentían pánico ante tan exótico animal. Durante siglos, fue heredad de los descendientes de Jerónimo Luis de Cabrera, el fundador de Córdoba. Y todavía hay quien le llama Villa General Mitre, que fue como la rebautizaron, en 1862, en tiempos en homenaje a quien fuera presidente de la república. Y es que ese nombre, que fue su topónimo oficial hasta 1974 cuando recuperó su antiguo santo y seña, suena más chic entre las elites argentinas. A la falda de las Sierras Chicas y bajo la gruta de San Cayetano empotrada entre los riscos, sembrados y jardines se alternan hoy entre lomas y arboledas, anchas calles de tierra o adoquines con frecuentes zonas de sombra y un río de agua fresca que proviene de los deshielos de los Andes, al bies de estancias y casonas donde veraneaban antaño los bolsillos más holgados de Córdoba, de Buenos Aires y de Tucumán. Ahora, a ochenta kilómetros de la capital cordobesa, se llega allí a través de la ruta nacional 9 norte, el antiguo camino de los Santiagueños. No obstante, aún queda algo de beatus ille en ese predio, que todavía guarda el aire selecto del viejo club de veraneantes o el de los populares Independiente y Colón, creados por una pertinaz clase media.

Más allá de su amplio porche, la casona que acogiera a Alberti junto a María Teresa León no es la única que hoy se ofrece como reclamo turístico. Otras veinticuatro, todas ellas de estilo colonial, añaden cierto atractivo al lugar, desde la Estancia La Loma, que perteneció a Roberto Noble, el fundador del diario «Clarín»,

a la casa de Eustolio Endrek donde solían celebrarse bailes de etiqueta o la que habitó el pedagogo Deodoro Roca. Testigo de la historia, el callejero local conduce desde el solar de Aurelio Crespo, que recibe su nombre de uno de los fundadores del Partido Demócrata, a la Villa Rosarito que levantara el general Anaya a comienzos del siglo XX. Algunas de ellas sirvieron como prisión –la vivienda de Roque Moreno fue la primera cárcel del pueblo— o como plató cinematográfico: es el caso de Villa Eloísa y Carolina, que perteneciera al doctor Pablo Mariconde. La Canchona, una antigua curtiduría con más de doscientos años en sus cimientos, fue declarada de interés municipal como genuino símbolo de la arquitectura rural de dicho departamento.

El Vaticano y El Kremlin

La casa que hospedó a Rafael y a María Teresa durante su persecución data de 1845 y su segundo propietario, Federico Wienert, la vendió al doctor Gregorio Aráoz Alfaro, un científico progresista que sentó las bases de la moderna pediatría en Argentina e impulsor de la sanidad pública en dicho país. Araoz Alfaro amplió luego la parcela con la compra de un lote contiguo, a excepción de la ochava donde crecía un formidable sauce sobre un banco de piedra. Solía veranear en El Totoral donde sigue siendo fama que atendía gratuitamente a todos los niños de la zona. Y allí no sólo acogió a eminentes colegas como los doctores Mazza y Chagas, sino a la princesa española María Pía de Borbón y Parma, desterrada a aquellas tierras tras la proclamación de la Segunda República española. El caserón llevó el nombre de María Celina, en memoria de su primera esposa, Maturana de apellido, que se empeñó en que no la demoliera como era su deseo y la mantuviera en pie, entre aquellas «paredes de piedra y adobe, fresca en verano y tibia en invierno». El prestigioso médico todavía vivía en Buenos Aires cuando Rafael Alberti y María Teresa León desembarcaron del «Mendoza», pero la casa de Córdoba era ya utilizada por su hijo Rodolfo, el abogado comunista, aunque por el lugar aún se dejaba caer de tarde en tarde su hermana Celina. Susana, su otra hermana, se suicidó al envenenarse ante la capilla

ardiente de su esposo, el doctor Guglielmetti, otro brillante investigador muerto prematuramente.

Casado en primeras nupcias con la escultora argentina María del Carmen Portela, Aároz Alfaro había nacido en Tucumán y se graduó como abogado en Buenos Aires. Militante comunista, llegó a ser secretario general del Partido en Argentina. Quienes le trataron aseguran que en el fondo siempre fue un bonvivant y que su porte no era ajeno a la aristocracia familiar y que su comunismo estalinista partía no obstante de una cierta visión romántica del socialismo. Impulsor de La Liga Argentina de los Derechos del Hombre a partir de que la dictadura argentina de los años 30 promulgara la sección Especial para la Represión del Comunismo, también fue uno de los promotores del movimiento de los tupamaros en el vecino Uruguay. Lo cierto es que conoció a menudo la prisión, como da cuenta en su libro «La memoria y las cárceles» (1967): en una ocasión fue encarcelado junto al compositor Osvaldo Pugliese, a bordo de un barco que había sido habilitado como prisión improvisada en las aguas del río de La Plata. En las páginas de dichas memorias, refiere como el creador de inmortales tangos se las avió para encontrar un piano desvencijado a cuyas teclas y acompañado por la voz de Germinal Iscaro, un gremialista del Partido Comunista, entonaron «Corrientes y Esmeralda» para deleite de sus compañeros de presidio.

Los Alberti no fueron las únicas celebridades del exilio español que gozaron de su hospitalidad. También acogió, por ejemplo, a León Felipe. Y, posteriormente, a otros intelectuales y artistas de izquierda como Ernesto «Che» Guevara –en cuya adolescencia veraneaba en la vecina Alta Gracia, donde solía saquear los duraznos de Manuel de Falla–, Nicolás Guillén –quien visitó El Totoral en 1947–, Raúl Gonzalez Tuñón, Joan Miró, Dolores Ibarruri «La Pasionaria», el xilografista belga Víctor Délhez, los folkloristas Jorge Cafrune y Mercedes Sosa así como narradores de la talla de Ernesto Sábado o José Donoso, que escribe entre dichas paredes su libro «Charlestón».

Es fama que, durante su estancia en la villa, Alberti concluyó su libro *Entre el clavel y la espada*, así como «De los álamos y los sauces», en homenaje a Antonio Machado. La casona todavía se encuentra situada en la calle Diógenes Moyano, el antiguo cami-

no real, y a la que las malas lenguas apodaron El Kremlin o Moscú, ya que fue albergue habitual de comunistas perseguidos. Un historiador cordobés, Alejandro Moyano Aliaga, detalló al poeta Ramón Minieri, de Río Colorado, que el Kremlin de Aráoz Alfaro era el polo opuesto a la casa de Gustavo Martínez Zuviría, «tan fascinado con la mitología de la Thule que adoptó el seudónimo germanizado de Hugo Wast». En ella, según evoca ahora Minieri, «tenía su lugar de encuentro el pensamiento reaccionario y profascista. De ahí que entonces el humor cordobés calificara a estos dos lugares, El Durazno y la Villa del Totoral, como «El Vaticano y Moscú». «Es que la historia política y social de Córdoba es la de una larga guerra civil.», le resumió expresivamente Moyano Aliaga.

Pablo Neruda, carpa arquitectónica

Entre los refugiados de El Kremlin, se contó el chileno Pablo Neruda, que residió allí entre 1955 y 1957, ya que la esposa de su anfitrión, Margarita Aguirre, era compatriota suya y el futuro Premio Nobel la conocía desde que era una niña, cuando su padre, Sócrates Aguirre, era cónsul general de Chile en Argentina, un organismo en el que él logró un empleo. Con el tiempo, aquella criatura de ocho años se convertiría en una excelente narradora y en la principal biógrafa del auto de *Canto General*, a quien logró entrevistar para la revista *Crisis*, pocas semanas antes del golpe de estado y de su muerte en el terrible mes de septiembre de 1973. La célebre interviú, aparecida en el número 4 de dicha publicación, evoca sin mencionarla a ella el momento en que Neruda fue acogido allí, donde escribió varios poemas como la «Oda del albañil tranquilo».

«–Bueno, mis recuerdos de la Argentina son un poco tristes, porque mis amigos han ido desapareciendo, y yo soy un hombre de amigos y la Argentina era, y seguramente seguirá siéndolo, un país de amigos. Un hombre de amigos y un país de amigos, es algo serio, profundamente serio. Yo pongo la amistad como una de las dimensiones de mi propia vida» –comenta Neruda en aquella última entrevista–. «En verdad la Argentina es para mí una época

inolvidable y el recuerdo de Norah Lange o de Oliverio, de Raúl González Tuñón y de Amparito, de la rubia Rojas Paz y su salón literario, al que acudíamos con Pepe González Carballo y luego vino Federico García Lorca (...) Después conocí más a Rodolfo Aráoz Alfaro, uno de mis más queridos amigos –también mi compañero– hasta me tocó ser detenido e ir preso con él, lo que es en realidad una aventura impresionante para uno, y además promueve un vínculo fraternal más estrecho aún. Me acuerdo que era el tiempo de Aramburu, entonces a mí me llevaron preso y me incomunicaron en una celda, la más inaccesible, la más remota.

Fue en su casa de Buenos Aires, precisamente, donde el poeta fue detenido a finales de enero de 1957. Y con posterioridad diseñó la reforma del frontal de Villa Celina, en El Totoral. No en balde, el propio Alberti le había motejado como «la carpa arquitectónica». Y es que, a su juicio, Neruda «deseaba tener o construir una casa en cada sitio que visitaba, que despertaba su entusiasmo».

El abogado comunista tenía, desde luego, devaneos literarios y, de hecho, ejerció la crítica artística, siendo uno de los valedores del muralista mexicano Siqueiros durante su estancia en Argentina. Vinculado de por vida a la Villa de El Totoral, Rodolfo Aaroz Alfaro encontró allí la muerte y sus restos se conservan como uno de los iconos de la memoria colectiva local. Lo curioso es que la casa haya terminado en manos de otro letrado, Rodrigo Agrelo, uno de los fundadores de la derechista Unión de Centro Democrático en Argentina y que fue candidato a vicegobernador en las filas del partido de Carlos Menem, en 2003. Un personaje cordial, no obstante, que plantó en la finca un algarrobo en memoria de Pablo Neruda y otro en memoria de Jorge Luis Borges, cuya viuda María Kodama también visitó el lugar: «Ahora me toca plantar otro en memoria de Alberti», sentencia salomónicamente.

Cuando llegaron los Alberti, Margarita Aguirre todavía no conocía a quien iba a ser su marido. Ni, por supuesto, frecuentaba la casa de El Totoral. Pero Jorge Edwards refiere que ella le contó la emoción que sintió cuando, siendo niña, entró al viejo café Miraflores y vio en una mesa vecina a Alberti con Neruda devorando huesillos. Veinte años después, Margarita se converti-

rá en secretaria de Neruda entre 1952 y 1954, la fecha de su boda. Cuando ella le conoció, apenas tenía ocho años de edad, pero su relación se acrecentó cuando el poeta chileno se convirtió en el padrino de Gregorio, su primer hijo. Desde entonces, ambos se tratarían como «compadres». El escritor Poli Délano la recordará siempre como «una mujer morena, extremadamente delgada, jovial y con las paletas de la sonrisa un poco separadas, al estilo de la hermosa actriz Gene Tierney, de otras épocas». Se había casado con Rodolfo en Michoacán en el verano de 1954 y Délano la recuerda de entonces, de su fiesta matrimonial, «mientras ella, del brazo de su novio-marido, el intelectual y político argentino Rodolfo Araos Alfaro, se movilizaba copa en mano brindando alegremente con los comensales».

La carrera literaria de Margarita Aguirre tomará cuerpo varios años después de que Rafael y María Teresa León abandonen la casa de El Totoral: en 1951, aparece su «Cuaderno de una muchacha muda» y, siete años después, la novela «El Huésped», que obtuvo el Premio Emecé. En 1964, publicará uno de sus más célebres ensayos, «Genio y figura de Pablo Neruda».Tras su muerte en 2003, a los 78 años de edad, sus restos descansaron en otro Totoral, un lugar de Valparaíso, no muy lejano de Isla Negra.

La avenida del poeta Antonio Machado

La villa argentina de El Totoral no sólo recuerda hoy a Alberti sino a muchos otros escritores en tránsito –desde Nicolás Guillén a Antonio Gala–o a una gloria local, el pintor y escritor Octavio Pinto, a cuya memoria la vieja municipalidad pasó a convertirse en museo hacia 1986, aunque lo reformaron siete años más tarde.Alberti estaba todavía allí cuando comenzaron a esculpir el enorme busto de Domingo Faustino Sarmiento que hoy puede contemplarse sobre el Cerro de la Cruz. Si hemos de creer a María Teresa, a Rafael le desorientaba el cielo del hemisferio austral, aquella Cruz del Sur, «más luminosa aún junto al profundo Saco de Carbón de la Vía Láctea». Decía el poeta que ese no era su firmamento pero que los desterrados debían esforzarse por tener cielo y tierra en cualquier parte.

En marzo de 1939, poco antes de finalizar aquella carnicería, Rafael Alberti y María Teresa León viajaron a Marsella, vía Orán en Argelia, como refugiados. De hecho, habían logrado sobrevivir en París, gracias a la influencia de Pablo Neruda, a la sazón cónsul de Chile, que logró emplearles en una emisora de radio, París-Mondiale. Y, cuando los nazis llegaban a las puertas de Francia y el mariscal Petain claudicaba ante el fascismo, consiguió facilitarles un pasaje a bordo del «Mendoza», un buque de pasaje que desembarcó al matrimonio en Buenos Aires: «Y al fin, América, Buenos Aires, la Argentina, de tránsito para Chile –escribirá Alberti–. ¿Para Chile? No, porque me quedo en Buenos Aires, donde buenas manos amigas me tienden redes de esperanza....».

«Neruda quería que Rafael Alberti se quedara a vivir en Chile. Pero el país, no obstante sus autoleyendas hospitalarias, que forman parte de la mitología criolla, no le dio ninguna posibilidad de trabajo, y él prefirió Buenos Aires. Vivió en Argentina más de veinte años de exilio», evoca su amigo Volodia Teitelboim.

Tanto Rafael como María Teresa y Rodolfo Aároz eran, por aquel entonces, estalinistas. Como lo eran todos los comunistas del momento. En su poética, estará presente la exaltación de la Unión Soviética, incluyendo su entrevista con José Stalin.

Aunque se hospedan inicialmente en un pequeño departamento no muy lejos del río de La Plata, en Buenos Aires, en El Totoral permanecerán durante un año y medio, como inmigrantes clandestinos, hasta que legalizan su situación. Se establecen finalmente en la capital argentina donde, en 1941, nace su hija Aitana y en donde Gonzalo Losada –a quien Alberti le pareció inicialmente «un hombre, a pesar de sus manifestaciones republicanas, tímido y oportunista»– le abrirá las puertas de su editorial. No parece que fuera el Partido quien sufragara su destierro, sino su trabajo constante, incluyendo tanto sus publicaciones como su teatro o giras insólitas como la que emprende con el laudista Paco Aguilar, bajo el título de «Invitación a un viaje sonoro», que pasea por distintos lugares americanos y que le llevan a reencontrarse con Manuel de Falla, en su quinta de Al Gracia: «Alberti –a decir de Ricardo Senabre– personifica el destino del perpetuo desplazado: en Madrid, recuerda la bahía gaditana; en la tierra crítica de la juventud añora el cielo de la infancia y la adolescencia; en tierras

americanas busca las concomitancias con la tierra natal, distante, y , sin embargo, sentimentalmente próxima».

De su estancia en El Totoral, se conservan diversas cartas de amor encendido, que se cruzan Rafael Alberti y María Teresa de León, cuando ella se desplaza a Buenos Aires: «Si tardas demasiado en venir –le amenaza, divertido, Alberti en junio de 1940–, tendré que escribir una nueva serie de poemas eróticos. Escríbeme y cuéntame todo. Aprovecha bien los minutos de Buenos Aires, y ten en cuenta que un poeta soltero, solo en el campo, tendrá que salir el día menos pensado por esos montes, buscando un Axel cualquiera que satisfaga su delhézquica pasión. ¡Para qué más detalles! Después de esto, mil besos y abrazos, Rafaell».

Les acuciaba la falta de efectivo y buscaban colaboraciones literarias o contratos para conferencias que les dieran lo suficiente como para sobrevivir: «Las noticias de Europa siguen siendo pésimas para los aliados. Si los Estados Unidos y Rusia no entran a favor de ellos, los veo muy requetemal», escribe el poeta, más próximo al realismo que al pesimismo. Allí, organiza su tiempo: «Después que termine esta carta voy a comenzar a escribir. Quiero intentar, si me es posible, la distribución del trabajo: por la mañana, si estoy en luz, poemas; por la tarde «Trébol florido» y, después de cenar, las nuevas conferencias».

«Anoche trabajé mucho copiando y ordenando el libro de poesías. Tengo ya cerca de 50 poemas. Muy pocos aún pues no quiero salirme a estas alturas con un epítome, como decía Villalón de algunos libros. Necesito, por lo menos, 30 poesías más. O poemas más largos. Me dispongo a escribirlos, y a buscarle título, pues aún no lo tiene». Mira estas otras dos:

Álamo frente al castaño,
desnudo, desenvainado.

–Estoy pensando.

Mueve sus hojas, las tira
contra tu filo, agitado.

–Estoy pensando.

Espada seca, esta noche
puedes quemarlo de un tajo.

–Estoy pensando.

(Saltó al aire y no se supo
dónde cayó clavado.)

Son poemas cargados, como el paisaje local, que él pretendía dedicarle a Antonio Machado: «Hoy quizás empiece ese poema. Quiero que sea muy serio, sencillo y bueno. Después de almorzar voy a intentarlo». Se trataba, claro, «De los álamos y los sauces», su libro fechado en 1940.

«Un camino de álamos unía la casa de El Totoral y la realidad argentina –escribe Luis García Montero–. Con la punta de un cuchillo, sobre el tronco de un árbol, Alberti bautizó aquel rincón del mundo y lo llamó avenida del Poeta Antonio Machado. Allí, volverá a recuperar el azul del cielo, la canción de los pájaros y la tranquilidad de los ríos. Allí supo María Teresa que estaba embarazada, que la vida se abría camino como una corriente entre las rocas, que el pasado no es una maleta muerta sino un equipaje en movimiento».

Acostumbrada a su retiro campestre, a María Teresa León le duelen los zapatos (sic) con el asfalto de Buenos Aires: «Esta es la ciudad más inhumana del mundo», le escribe a su marido.

«Me harta Buenos Aires –zanja ella–. Todo es incómodo, desesperado. Si salgo a la calle, tengo que tomar taxis porque soy una miedosa y me da miedo caerme y no sé ir a los sitios. Ayer, domingo, me quedé en casa. Busqué los libros. Las maletas azules estan rotísimas, ¡bastante duraron! Llevaré los libros en un cajón. No hablo nada más que de irme. Se ríen de mí. Totoral me parece un lago precioso. La piel de los hombres está hecha para sentir otra piel si no no se duerme y se tiene la mitad de la sangre. No creas que tenemos amigos, sino apariencias de amigos, sombras. Lo único que tiene sangre y huesos es nuestro amor, nuestra costumbre».

Desde su exilio, Alberti seguirá por la radio la entrada de Italia en guerra o la capitulación de Noruega: «¡Qué papelón el de los ingleses! Ahora hablan de la evacuación de miles de niños para salvarlos de las bombas. Si no fuera porque la sangre siempre es la sangre, me atrevería a reír ante lo que está pasando», le confiesa a ella.

Pero no recibe periódicos: «Ni quiero», proclama. Alberti, en El Totoral, es sin embargo, especialmente crítico con la Francia que ha dejado asfixiar el sueño de la república española y que ha maltratado luego a los refugiados de la guerra civil: «No quiero hablar de Europa. París dice que se defenderá en las afueras solamente, es decir, que entregarán París para que no se destruya. ¡Horrible! Ya sabía yo que había 50.000 españoles combatiendo. Esto me angustia y enorgullece, aunque esos cabrones de por ahí no merecen ni medio dedo de nuestra sangre».

«Te escribo todos, todos los días bajo los nogales y castaños. Y luego, yo mismo voy al correo y rara vez las mando sin certificar. En una ya te dije que el carpintero trajo la librería y que está muy bien, como tú la dibujaste, blanca y graciosa. Ya le coloqué los libros. Para que empezara la mesa le adelanté al hombre 10 pesos y debe estarla haciendo», le comentará en otra carta.

Durante aquel periodo pasarán serias estrecheces económicas, hasta el punto de que no sabían si tendrían dinero siquiera para comprar libros: «No hay que apurarse. Pero hay que sacarlo sin tocar nuestros 1.000 del Banco. No olvides que los viejos republicanos españoles del XIX tenían siempre guardadas 500 pesetas y una pistola. Ésta es la que nos falta, pero Rodolfo tiene muchas».

«Vente prontito, que hace un sol andaluz y un cielo precioso –le reclama Rafael–. Arreglaremos el jardín. No olvides el libro francés sobre jardinería. Podaremos los rosales, sacaremos las cebollas de los nardos y si Rodolfo quiere buscaremos el ombú y los palos borrachos. [...] Adiós, mi vida, mi mujer. Te quiero más de lo que tú comprendes».

A Rafael Alberti le acompañaba entonces una perra a la que llamaron «Tosca» y a la que define como «pura criolla-escocesa, ratonera, alegrilla y disparatada, libre en el viento por los campos de El Totoral de Córdoba». Pero allí había otros canes, «el perro chico, muy amigo. En cambio el lobo me ladra y me enseña los

dientes porque me ve con poncho». Hay algunas fotografías de Alberti en El Totoral luciendo un impredecible poncho y un sombrero blanco de grandes alas.

Tras su estancia allí, residirán en una casa en Las Heras, en Buenos Aires, con un «pobre jardincillo», pero también en los bosques de Cautelar, a unos 30 kilómetros de la capital, un trayecto que tardaba una hora en cubrirse. Hasta que finalmente se instalaron en la larguísima avenida de Pueyrredón, en el 9 a del número 2.471. Entre el Kremlin y una casa que otros amigos suyos le cederán en el río Paraná de las Palmas, terminará los poemas de «Entre el clavel y la espada», que dedicó a Pablo Neruda y cuyos textos había comenzado a escribir en Francia. Y El Totoral será escenario a su vez de uno de sus más conocidos trabalenguas:

Por el Totoral,
bailan las totoras
del ceremonial.

Al tuturuleo
que las totorea,
baila el benteveo
con su bentevea.

¿Quén vio al picofeo
tan pavo real,
entre las totoras,
por el Totoral?

«Después de la guerra española, venía yo cargado de muertos, pero lleno a la vez de poemas eróticos, que había comenzado en París –rememoraba a propósito de sus doce «Sonetos corporales»–. (...) El placer y la muerte son paralelos. Se dice que en el momento de morir un último estremecimiento seminal corre entre las temblorosas piernas. Como yo quiero que me incineren, deseo que alguna parte de mi ceniza que sintió este último temblor vaya a refugiarse en el sexo de alguna sirena, para que duerma allí como permanente refugio tal como en otras páginas he dicho. Así lo espero» ©

La historia por dentro

Juan Cruz

Era 1996, más o menos, y allí estaba aquel hombre elegante, vestido con una chaqueta de cuero marrón, muy suave, que siempre se iba de nuestro lado a la una en punto de la tarde.

Era Tomás Eloy Martínez; estábamos en un jurado literario, el de la primera convocatoria del premio Alfaguara, y allí estaban, con él, Rosa Regás, Carlos Fuentes, Rafael Azcona... Él era un hombre discreto, cumplidor, exacto, daba sus opiniones y escuchaba las otras en aquel ambiente relajado y tranquilo que propiciaban los cortinajes del Palace.

Pero a la una de la tarde de cada uno de aquellos tres días, él recogía invariablemente su saco marrón, cruzaba el umbral de la puerta que nos guardaba como jurados, y se iba.

Algún tiempo después, cuando ya se había fallado el premio, quise saber qué hacía a esa hora, tan puntual, tan exacto, tan decidido: a la una de la tarde en punto, qué hace Tomás Eloy.

Sonrió de una manera melancólica, él es así, y me contó que a esa hora exactamente llamaba a su mujer, que estaba en New Jersey, donde él enseñaba (y enseña aún), y también llamaba a sus hijos, que estaban repartidos en distintos oficios argentinos.

Algún tiempo después aquella melancolía de Tomás Eloy me vino de nuevo a la mente, y me vino como una herida retrospectiva, o brutal e inevitable. Las noticias me decían que en un accidente de circulación ella había muerto y Tomás Eloy había quedado malherido.

Luego pasaron muchas cosas, años de muchas cosas, pero siempre se me quedó inmóvil en la mente aquella acuciante llamada de cada día, el saco marrón de Tomás Eloy Martínez y su sonrisa melancólica, como el recuerdo de un tiempo más feliz que el que ahora echaba sus nubarrones sobre mi memoria inmediata.

Ahora le he visto de nuevo, en Buenos Aires y en Madrid; por él ha pasado un vendaval completo de maldades: una enfermedad le tuvo postrado en un hospital, y las heridas de ese postoperatorio seguían dañándole como una espada.

Pero no se dio por vencido, no se da por vencido, y sigue escribiendo con la delicadeza decidida de los grandes; periodismo, literatura, conferencias... Tomás Eloy tiene la energía de los que son de Tucumán, pero sobre todo la energía de los que han sufrido y sufren en silencio. Sufrió la persecución amenazante (y de amenaza mortal) de la dictadura militar argentina, se adentró en el exilio sentimental y político, en México y en Venezuela, y regresó, y fue y volvió con su amor intacto por Argentina, por su historia. La historia de Argentina (e incluso La Historia de Argentina, por decirlo con esas mayúsculas que tomo prestadas de Martín Caparrós) está en sus libros como una herida y también como una pregunta. Desde esa perspectiva (herida y pregunta) escribió su saga *peronista,* un libro sobre Evita, un libro sobre Perón, y de ambas aventuras sale uno sabiendo más de su país, más de sus personajes, y más de una habilidad insólita en Tomás Eloy: la habilidad del periodismo.

Tomás Eloy ha sido y es periodista, columnista, creador de periódico, director de periódicos; y es novelista, su esencia es la de un novelista que en ningún momento ha perdido la pasión puntual del periodista. Muchas veces le he visto contar historias: no se le escapa un detalle, y además cuando los repite son siempre los mismos detalles, tiene una memoria puntillosa, detallista, exacta. Estamos acostumbrados a la fabulosa invención de datos de su amigo Gabriel García Márquez, pero los datos de Tomás Eloy no son una fabricación de la leyenda, sino una obligación factual, aprendida quizá en los renglones periodísticos anglosajones.

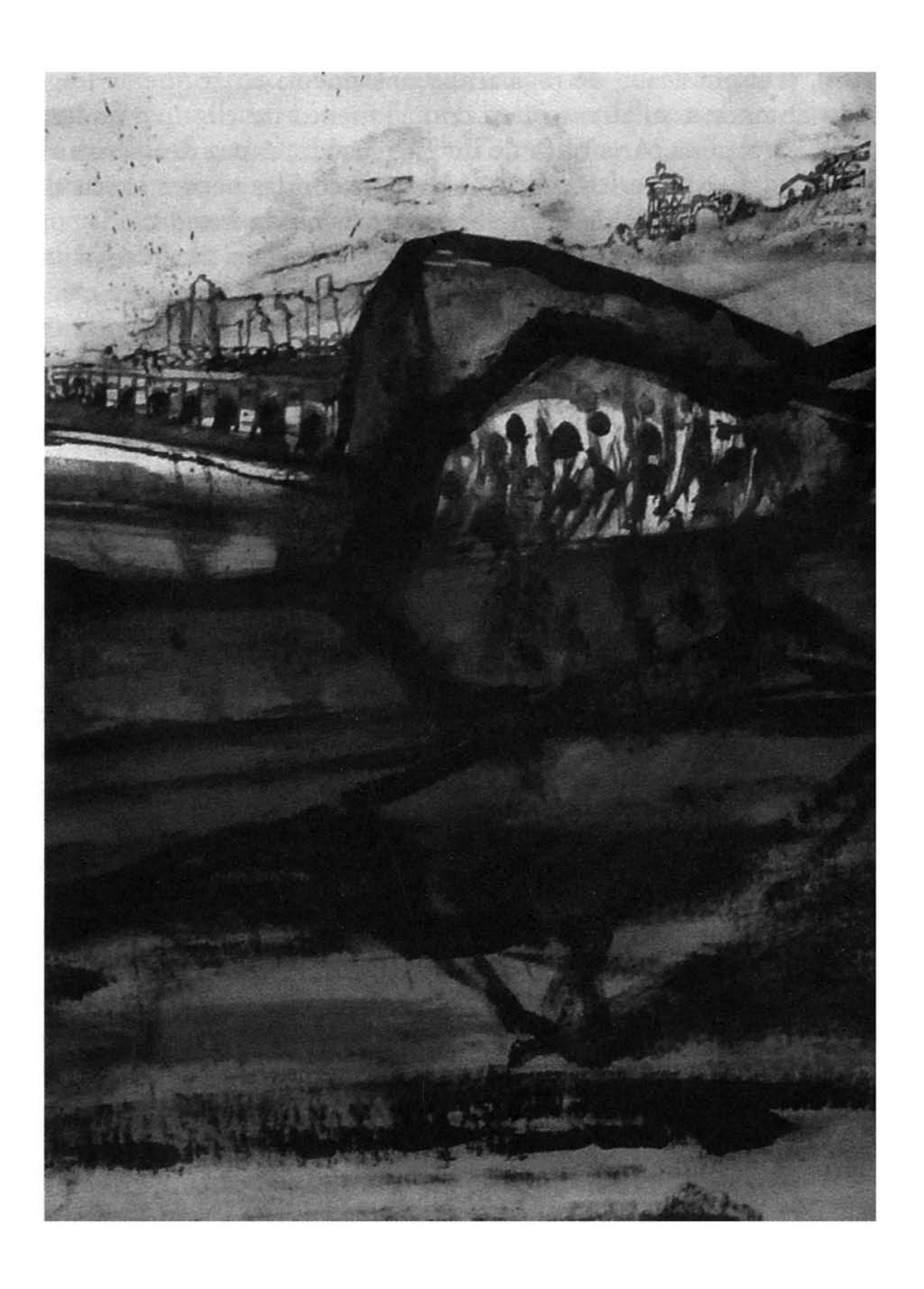
Ha escrito libros memorables mientras tanto (*El vuelo de la reina,* con el que ganó una edición posterior del Alfaguara, es una historia que parece escrita desde una biografía, y es pura inven-

ción), y ahora acaba de regalarnos una novela en la que arriesga todo el amor a su tierra (y su conocimiento de ella) para adentrarse en el alma paradójica de un país herido, capaz de asesinar a sus hijos, de romperlos contra la historia con las peores armas de la desgracia humana, las armas del terrorismo de Estado.

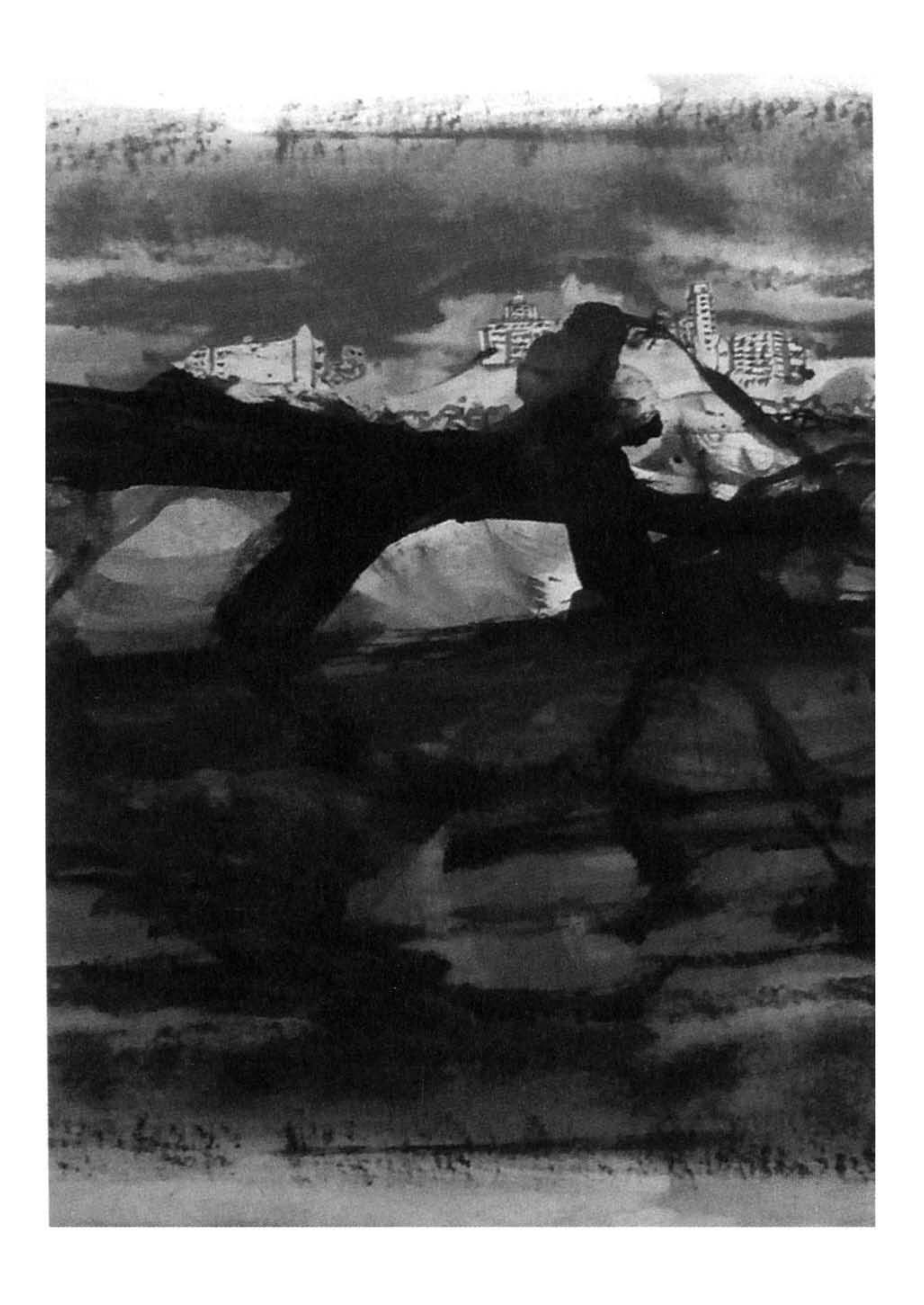
Esa novela, *Purgatorio,* es quizá la quintaesencia de todo lo que ha hecho Tomás Eloy hasta el momento, porque en ella se rasga también. Lo he visto, puntual y delicado, este hombre de los mediodías, lo he visto, digo, adentrarse como su propio personaje en el ámbito de la ficción, visitando a sus personajes, mezclándose con ellos, y me lo he imaginado en todo instante como él era aquellos días de 1996, sigiloso y tranquilo, pisando el lado del suelo por la zona de la moqueta, para no molestar. Y sabiendo luego más que nadie de lo que flotaba más allá y más acá de la moqueta.

Pero le conocí mucho antes, en el hotel Palace, precisamente, cuando acababa de publicar *La novela de Perón.* Quien lee ese libro lee una obra mayor de lo que en otro sitio se llamó *nuevo periodismo;* si hubiera una escuela de nuevo periodismo de veras que esta obra de Tomás Eloy serviría de abecedario. Leyéndola otra vez hace nada, porque le iba a entrevistar en Buenos Aires para hablar de periodismo, precisamente, percibí otra vez el rasgo mayor de su personalidad: la delicadeza para adentrarse con un bisturí insonorizado en el alma extraña de Argentina.

Le hice la entrevista, y nos fuimos juntos a comer con su hijo Ezequiel y con Soledad Gallego-Díaz, la corresponsal de *El País* en Buenos Aires, al restaurante La Brigada. Escuchándole esa noche, y sabiéndole herido por una operación reciente, vi otra vez el vigor irrompible de este periodista que siempre vuela como si estuviera inventando, un novelista. Y no inventa sino cuando escribe novelas; mientras tanto es el periodista que vi, puntual, diariamente, salir por la puerta que le llevaba al teléfono para saber de los otros. Su manera de estar es una manera de escuchar, y eso en periodismo (y en literatura) es una materia mayor del escritor. Y de la persona ©



Punto de vista



Poesía de la Argentina de entresiglos (1980-2008)

Osvaldo Picardo

I. Cuando la narrativa defiende a la poesía

Desde los años ochenta del siglo XX, la vitalidad demostrada por la poesía argentina ha sido notable en contra de toda previsión pesimista por las sucesivas crisis políticas y económicas de la post-dictadura. Podría hasta exagerar, sin demasiado margen de error, afirmando que mientras que la dictadura militar (1976-1983) afectó la capacidad de historizar e inmovilizó y hasta amordazó a la narrativa, la poesía salió casi intacta del mismo proceso, aún teniendo en cuenta la cantidad de poetas exiliados, muertos y desaparecidos en aquellos años de terror.

No fue tan extraño que, en la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, del año 2008, el escritor Ricardo Piglia, desde el campo de la narrativa y el ensayo, eligiera el tema de la poesía para un significativo discurso inaugural[1]. No era para menos, cuando

[1] Ricardo Piglia (1940) es el autor de *Respiración artificial* y *Plata quemada* entre otras novelas. Fue invitado a inaugurar la 34ta. Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, donde dio un discurso en que defendió encendidamente a la poesía.

una de las máximas distinciones en el mundo de habla hispana acababa de ser otorgada a uno de los grandes maestros de la poesía, Juan Gelman[2].

Sin embargo, estas reivindicaciones no dejan de ser contradictorias, porque en el mercado editorial y en el ámbito de los medios de prensa gráficos y audiovisuales, la narrativa sigue siendo el género dominante para el gran público.

La historia de este fenómeno tiene su inicio en el Buenos Aires de los 80, con la aparición feliz de la democracia. Si bien alcanzó a la música, la narrativa y el teatro, fue principalmente en la poesía donde obtuvo su mayor impacto movilizador. A pesar del desaliento de nuestras repetidas crisis, se multiplicaron talleres y revistas acompañando el boom de las pequeñas editoriales y la irrupción tecnológica de internet.

Todo este proceso no tuvo un aumento proporcional de un público lector, ni de las políticas que lo alentaran. Al contrario, se produjo un doble movimiento; por un lado, la histórica concentración en la ciudad de Buenos Aires que ignora o ensombrece lo que se produce en el interior del país[3]; y, por otro lado, el estallido de la recepción al dispersarse los pocos lectores tradicionales y transformarse en efímeros espectadores de cafés literarios o solitarios navegantes de la red.

Ya el poeta salteño Santiago Sylvester, en una reciente nota[4], se remonta a 1824, a nuestra primera antología, para señalar, sin margen de duda, que desde entonces hasta las modernas historias de la literatura como la de Martín Prieto[5] , existe «la costumbre ya

---

[2] El poeta argentino Juan Gelman (1930) recibió el Premio Cervantes correspondiente al año 2007. Gelman, de 77 años, se impuso por mayoría del jurado, entre inmejorables candidatos como Gabriel García Márquez, Nicanor Parra, Mario Benedetti, Juan Marsé, Juan Goytisolo, Ana María Matute, Antonio Muñoz Molina y Blanca Varela.

[3] Según la Cámara Argentina del Libro, en el 2006, «el 64 por ciento de las editoriales se concentra en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires; el 17,5 por ciento tiene sede en la Provincia de Buenos Aires y el 18,5 por ciento restante se halla en el interior de nuestro país».

[4] *El país amputado*, Clarín, suplemento literario del Sábado 30 Agosto de 2008, Bs.As., Argentina.

[5] *Breve historia de la Literatura Argentina*, Taurus, Madrid, 2006.

asentada de decir «poesía argentina» para referirse, sin conciencia de la limitación, a la poesía de Buenos Aires y su zona de influencia».

En cuanto a esto, la necesidad de alumbrar otras geografías más allá de la ciudad de Buenos Aires tiene una dimensión como la señalada por Sylvester, pero además se hace más intensa al extender el dominio de lo impreso, a las cada vez más comunes prácticas sociales y mediáticas, por las que los poetas salen de su rincón, se agrupan y se relacionan con el espacio público a través de las cuantiosas presentaciones de libros, las no menos numerosas performances, talleres en hospitales y cárceles, etc. Son prácticas que se inscriben en lo que se viene observando como un proceso de «democratización de la creatividad» y que, muchas veces, ha servido mezquinamente a fines políticos y de consumo.

Los intentos por remediar o paliar las circunstancias han llegado también a cambiar los discursos poéticos y sus formas de escritura. Los cambios de la historia alcanzan ya los registros y paradigmas de la subjetividad: son cambios en la manera de sentir la vida y su realidad.

La difícil operación de escribir poesía asedia con preguntas nuestra existencia, sin que encuentre una respuesta definitiva a lo que sigue siendo un verdadero enigma. Porque cuando escribimos poesía apostamos contra el tiempo y la muerte. Cada generación de poetas renueva esa apuesta y no siempre se gana.

2. Bajo la niebla de la postdictadura

Como se verá, el mapa de entresiglos se nos desdibuja bajo la niebla y entre llamativos cambios y contradicciones.

Si algo ha venido caracterizando a la poesía argentina de entresiglos, es tanto su resistencia a desaparecer como la inmensa diversidad de tonos, voces y modelos a los que responde la no menor cantidad de libros publicados y la mayoría de ellos con muy precaria circulación.

Pero esa diversidad ha caído bajo cientos de intentos clasificatorios que se reconocen parciales y reduccionistas. Todos saben que el encuadre de la diversidad, disuelve las diferencias y hace

que ésta deje de ser lo que era. Un ejemplo es cómo a finales de los años 80 se fueron esbozando varías clasificaciones teóricas tales como neorrománticos, objetivistas y «neobarrosos»[6] que llamativamente no alcanzaban nunca a abarcar a una mayoría de poetas a quienes se los dejaba descatalogados justamente por ser «independientes». Acertadamente esto lo ha señalado el poeta y crítico de cine Héctor Freire cuando afirma que «hay poetas que no pueden encasillarse en una determina línea poética», y enumera a modo de ejemplo a escritores de la talla de Luis Tedesco, Mario Sampaolesi, Esteban Moore, Luis Benítez, Abel Robino, Alejandro Schmidt, Rogelio Ramos Signes, Ricardo Costa, César Cantoni, Hugo Mujica ... La conclusión no puede ser más que la evidencia misma de que «en los 80 conviven varias líneas o direcciones, varias revistas o publicaciones, y ninguna escuela determinada.»[7].

Por otro lado, las grandes líneas poéticas trazadas durante esos años ya habían sido individualizadas en las décadas anteriores, como la llamada «poética del desencanto», o bien la poesía que, en 1981, Santiago Kovadloff caracterizaba por su «lenguaje conjetural, intencionalmente balbuceante y sagazmente contradictorio»[8].

---

[6] Freidemberg, Daniel: «*Poesía argentina de los años 70 y 80.* La palabra a prueba», Cuadernos Hispanoamericanos, 517-519, julio-septiembre 1993, Madrid, p. 139-143. Dice: «resumido, éste era el panorama poético que describí a principios de 1988: a) una extrema diversidad de poéticas, una proliferación de individualidades en la que apenas podían distinguirse, a lo sumo, algunas grandes direcciones; b) desde hacía cuatro o cinco años, la ausencia de cualquier movimiento con una propuesta definida (más exactamente: desde que los integrantes del grupo Último Reino abandonaron la cohesión en torno de cierta actitud que había sido caratulada como «neorromántica»); c) el fenómeno literario y periodístico-cultural del neobarroco; d) la incipiente emergencia de una suerte de «objetivismo» sustentado en el discurso de la prosa y el tono impersonal («un lenguaje despojado de artificios, donde lo poético no es evidente y debe ser buscado»); e) una heterogénea cantidad de elaboraciones de la herencia del coloquialismo de los años 60, ya libres de excesos confidenciales o sentimentales, de efectismos y de la creencia ingenua en la posibilidad de transmitir inmediatamente un sentimiento o una idea».

[7] Freire, Héctor: *Poesía Buenos Aires de los 80.* En La Pecera, 12, Ed. Martin, Mar del Plata, 2008.

[8] Gruss, Aulicino, Boido y otros: *Lugar Común*, Selección y prólogo de Santiago Kovadloff, Ediciones El Escarabajo De Oro , 1981, Bs.As.

También, entonces, la voluntad de mostrar las diferencias con la poética anterior obligaba a frases exageradas como: «ahora los poetas escriben para saber qué quieren decir»...

Lo cierto y consabido es que a comienzos de los ochenta, ya estaba la revista *Ultimo Reino* que dirigía Víctor Redondo y que, según los poetas nucleados en ella, «retoma (reinventa) los aspectos fundamentales del romanticismo, sobre todo del alemán». En esos años aparecen tres revistas más[9]: *Xul* que dirigía Santiago Perednik con una línea de relectura de la vanguardia y del experimentalismo; la siguiente revista *La Danza del Ratón* fue dirigida por Javier Cófreces y Jonio González.

El poeta y plástico, exiliado en Francia, Abel Robino junto a Bernardo Schiavetta[10] intentó definir esta revista a partir del «registro coloquial del lenguaje» así como de la distancia con «toda preocupación trascendentalista» que se leían en sus páginas. Algunos otros críticos han querido ver en la labor inicial de la misma, el antecedente del objetivismo «que se define con mayor precisión a partir de 1986 con la aparición de «Diario de Poesía»...»[11].

Estas tres revistas eran nuevas pero no las únicas, porque coexistían con publicaciones anteriores como *El Ornitorrinco,* aparecida en 1977 y dirigida por el escritor Abelardo Castillo, que dio cabida a la famosa polémica «Exilio y Literatura» con Julio Cortázar.

El valor de estos esfuerzos reside en que lograron constituir un ambiente para la restauración del sistema, que la dictadura había quebrado. Miguel Gaya, desde La Danza del Ratón, lo describía certeramente: el poeta estaba «solo frente a su propia voz». Con la democracia, se reconstruyen relaciones y espacios donde es posible discutir y hablar de la poesía. Vuelve a circular un corpus de autores silenciados y marginados al olvido como Juan Gelman, Juana Bignozzi, Joaquín Giannuzzi, Francisco Madariaga, Leóni-

---

[9] Para un mejor panorama, aconsejo remitirse como ya señalamos al ensayo de Freire. También al primer capítulo de Jorge Fondebrider en *Tres décadas de poesía argentina, 1976-2006*, Libros del Rojas, Bs.As.2006.

[10] *La poesía argentina de hoy*, en Río de la Plata, París, Nro. 7, 1988.

[11] Genovese, Alicia: *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*, Ed. Biblos, Bs.As, 1998, pág. 45.

das Lamborghini, Olga Orozco, Hugo Gola, Mario Trejo, Roberto Juarroz, Gianni Siccardi, entre otros muchos. En el mismo sentido, fue valioso el hecho de las múltiples lecturas públicas. Lo pudimos ver en 1984, cuando Diana Bellessi organizó uno de los más ambiciosos ciclos de lectura en el Centro Cultural San Martín, que convocaba poetas de todos los puntos del país y de todas las generaciones y poéticas.

Ese trabajo titánico de reconstrucción del ambiente poético y de ediciones y reediciones, aún hoy no ha concluído y hay un largo camino por recorrer. Sólo recién en 1998 se editó *Despedida de los ángeles*, una selección de poemas de la obra de Miguel Ángel Bustos, realizada por el poeta Alberto Szpunberg para la editorial Libros de Tierra Firme. Y recién en 2007, se publica el libro editado por la SEA (Sociedad de Escritores y Escritoras de la Argentina) *«Palabra viva. Textos de escritoras y escritores desaparecidos y víctimas del terrorismo de Estado. Argentina 1974-1983.»*

Las infinitas contradicciones de la historia hicieron que Víctor Redondo fuera el presidente de la institución encargada del esfuerzo por reunir y editar ese libro. El poeta neorromántico y director de *Último Reino* había sido duramente tratado por las polémicas acusaciones que se le hicieron a la revista, principalmente desde *Xul*, asociando equívocamente el discurso poético del neorromanticismo a la dictadura militar.

El caso no está lejos de ser una clave para entender la euforia de los ochenta y la frivolidad de los noventa: tanto como se puede observar en esa polémica como la que luego sobrevendrá entre objetivistas y neobarrocos, estaba ya instalada la sospecha política y una profunda crisis de la subjetividad individual y social, como una de las consecuencias inmediatas de los años de plomo. Va en este sentido la interpretación de Jorge Monteleone[12], para quien la poesía de principios de los ochenta estuvo marcada por un lenguaje culposo que se debatía entre la corrupción de la mirada y la desconfianza en el discurso. De ahí que revistas como

---

12 *«Una mirada corroída-Sobre la poesía argentina de los años ochenta»*, Jorge Monteleone, Ed. de Belgrano, 1998. Ver también *Culturas del Río de la Plata*, Vervuert Verlag, Frankfurt, 1995.

Último Reino alimentaran la idea de un lenguaje imposible, y otras como *Xul* recurrieran al concretismo y lo visual en un intento de materializar lo no dicho, lo negado y lo desaparecido.

Las interpretaciones abundan desde mediados de los ochenta, tanto como los balances y retrospectivas concitados por el arribo del nuevo siglo.

Detrás de las clasificaciones prefabricadas de neobarrocos, objetivistas, neo-realismo, noventismo, etc. se ocultaron consensos y criterios de selección que, la mayoría de las veces, sólo buscaron consolidar una poética con que se identificara a un grupo que fuera, más o menos, funcional o «amigo»; fue así que se terminó construyento una nueva «literatura» institucional, que, todavía hoy, en Buenos Aires, comprende lo tratado como «literatura» tanto en la Universidad en general como en los suplementos literarios.

Las reflexiones que Daniel Freidemberg hace en el libro *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*[13], confirman la existencia de un consenso selectivo que propició esa «literatura». Habiendo sido también Freidemberg uno de los fundadores de Diario de Poesía y por lo tanto, protagonista en la construcción del aparato, sus palabras adquieren el tono de una especie de conclusión de época: «El propio concepto de «literatura» o la idea de qué se puede esperar de la literatura cambia en los ochenta, para ser otra cosa distinta...» afirma Freidemberg, y agrega que se establece un «aparato de órdenes de lectura» que al imponerse funcionó «como suelen funcionar las vanguardias en el poder: nada que les resulte ajeno entra en el campo de lo que se puede llamar «literatura», todo lo que participe de la onda viene ya con un handicap alto, aún pavadas o imposturas que, si no contaran con esa autorización, nadie las iba a considerar seriamente».

Esta forja de un aparato de órdenes de lectura incluiría la antología *Monstruos* y otras muchas publicaciones hasta el «Boceto Nro. 2...» que Daniel G. Helder y Martín Prieto publican en la revista de Beatriz Sarlo (*Punto de Vista*), en 1998. Sin embargo, el consenso establecido para una nueva concepción de la literatura es

---

[13] *Tres décadas de poesía argentina, 1976-2006* Op. cit., págs. 143-184.

anterior. La recepción que se hizo de la poesía de Joaquín Giannuzzi en los años 80[14], así como la de muchos otros poetas precedentes (Juan L. Ortiz, Alberto Girri, Raúl G. Aguirre, Juan Gelman, etc.) intentaba la apropiación del modelo poético bajo la óptica del autodenominado objetivismo. Es correcto lo que dice Carlos Battilana[15] refiriéndose a la labor importantísima de *Diario de Poesía* que estableció «un programa de lecturas, un canon y un modo de concebir la poesía y la crítica», pero dejaron afuera necesariamente la valoración de ciertas tensiones, principalmente reduciendo lo emocional a los márgenes y a las contradicciones supuestamente extorsivas y cómplices de un sentimentalismo tanto social como intimista[16]. La construcción -más que de un neo objetivismo- de una subjetividad colectiva y generacional fue de la mano de las operaciones criticas que imponían una escritura de «la aprehensión del *Zeitgeist*» para medir «su coeficiente artístico»[17]. Las consecuencias inmediatas llegan hasta el punto de sentir y descalificar por demasiado literarios y cultos a poetas como Girri o al mismo Gelman.

Ante el irresuelto mandato, queda poco margen para descubrir el modo propio de lectura al que invitan los poemas de conocidos y desconocidos, fundamentalmente desde su especificidad poética. Es decir, desde esa otra manera de escribir que no se produjo únicamente para ser leído de acuerdo con claves generacionales o de grupo, sino por una necesidad imperiosa de la existencia o por la extraña energía que libera la palabra poética.

---

[14] Ver para este tema: *«Polémicas de la poesía argentina»,* en La Pecera Nro 4, Ed. Martin, Mar del Plata, verano 2003; y también *«Una lectura errónea»,* en la revista La Pecera Nro. 7, Ed.Martin, Mar del Plata, otoño 2004.

[15] *«Diario de poesía: el gesto de la masividad»,* en *Violencia y Silencio. Literatura latinoamericana contemporánea,* de Celina Manzoni (ed), Ed. Corregidor, Bs.As. 2005, p. 160.

[16] Esto mismo lo he explicado en «Carta de Buenos Aires», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 703, enero 2009, Madrid, págs 53-58.

[17] Helder y Prieto en un artículo conjunto afirman sobre la poesía denominada del noventa: «su coeficiente artístico no deberá medirse... por su nivel cultural o por el largo de sus raíces en la tradición, sino más bien por su grado de aprehensión del Zeitgeist...». *Boceto Nro 2 para un...de la poesía argentina actual»*, en *Punto de Vista*, Nro 60, Bs.As. abril de 1998.

3. La novedad envejecida

Pero ¿qué es lo que se mantiene constante a lo largo de estas últimas décadas? ¿Qué es lo que perdura de acuerdo a la famosa definición de «*Literature is news that stays news*», la novedad que sigue siendo novedad?

Actualmente, estamos ante un cierre de etapa, una vuelta de hoja que está por leerse.

En primer lugar, puedo arriesgarme a decir que la etapa de la posdictadura, en lo que respecta a la poesía más que en la literatura y en otras artes, entra en la agonía de su fin, aunque sus consecuencias sobre la subjetividad sigan estando presentes, ya sea como reacción o acatamiento a lo político y lo cultural del presente.

Los primeros síntomas podemos leerlos en la producción incoativa de los poetas de los noventa, compuesta en su mayoría por escritores de Buenos Aires, que crecieron durante la dictadura militar, vivieron su adolescencia durante el alfonsinismo posterior y publicaron durante el menemismo final. Hoy son «jóvenes» que tienen más de 40 años.

En 1995, Daniel Freidemberg, publica la primera antología que los reúne[18], allí habla de «un cambio, algo todavía difícil de precisar pero nuevo...» Intenta definirlo con el término «fisura», en su doble significado (el convencional de «grieta», y el del cronolecto de los 90, «estar deshecho», «cansado»). Nota en ellos un trabajo del lenguaje, en busca de nuevas y audaces posibilidades, «libre ya del deber de cumplir con cualquier otra función». Pintan un clima, en que se da el registro violento, sarcástico o cínico de un mundo deslucido, corren el «riesgo de caer en la simpleza, la insignificancia y la literalidad». Muchos de esos poetas caben dentro de estos lineamientos generales, tal es el caso de Fabián Casas, Martín Gambarotta, Washington Cucurto, etc. Pero otros parecen estar por desarrollar una estética vinculante con la tradición literaria como es el caso, entre otros, de Beatriz Vignoli.

Sólo al comparar la «poesía en la fisura» de Freidemberg con el «espectáculo» que la continúa, años después, podemos delimitar

---

[18] *Poesía en la fisura*, Ediciones del Dock, Bs.As. 1995.

mejor el campo textual del que muchos otros jóvenes fueron excluídos. El libro *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*[19], donde el poeta Arturo Carrera es el antólogo, completa como contrapunto la novedad de ese fin de siglo.

La propuesta de esa poesía no es una relación apacible con el lenguaje o con el mundo. Se había hecho carne la influencia viva de un poeta importantísimo de los años 50, Leónidas Lamborghini (1927), que aconsejaba para su poética «asimilar la distorsión y devolverla multiplicada» entre la risa y el grotesco, mediante un acercamiento a «lo trivial de las hablas», al «sermo plebeius». Esta tendencia marca dos grandes espacios de escritura en el corpus de Arturo Carrera: a) los que responden a la distorsión plebeya (Gambarotta, Cucurto, Alejandro Rubio, Daniel Helder, etc); y b) los que no responden, sino por «diferencias» en el tratamiento del lenguaje y del objeto poético (Guillermo Piro, Silvio Mattoni, Sergio Raimondi, Edgardo Dobry, etc).

El poeta Emiliano Bustos (1972), de la misma generación, ha observado que «el último tramo de los 90 es verdaderamente rico, y le agrega al aire general, al menos, un riesgo lúdico para salir del árido planteo inicial, de la yerma pensión realista...»[20]. Nos remite a dos gestos generacionales: realismo y juego. Ese realismo es gesto/impostura. «Existe en los 90 poéticos, en su aire general, -continúa Bustos- un paso hacia la prosa, lento, definitivo, del que sólo se vuelve como espía». Esta observación es muy intuitiva y certera. La distorsión plebeya como dominante en la poesía hace, por ejemplo, que un verso convencional como «el viento tañe entre las hojas» funcione de impostación sarcástica, marcando las diferencias entre la escritura espía y el convencional lenguaje poético. La intención está en evitar que el lector prevenido, la tribu, pueda identificarlo con la conciencia pequeño burguesa. La escritura es así copia y versión antilírica, parodia sin tragedia, felicidad sin pasión.

La aparente apatía de la poesía de los 90 no consiste en liquidar los sentimientos sino en oponerse a la espontaneidad de la pasión.

---

[19] Selección y prólogo de Arturo Carrera. Presentación de José Tono Martínez, Buenos Aires, F.C.E, 2001.

[20] *Hablar de Poesía*, Nro. 3, junio 2000.

Hay un consenso general de que esas pasiones que iban del amor libre hasta el compromiso revolucionario, se agotaron junto al modelo subjetivo de los padres y abuelos. Lo político definido como recorte parcial de la experiencia, hoy es, a diferencia de los años 60 y 70, una materia opinable y difusa, que carece de la profundidad ideológica para construir la experiencia vital y literaria de la época.

4. Radar en la tormenta

La poesía, sin embargo, sigue demostrando una vitalidad increíble en tiempos tan difíciles como los que señalaba Ricardo Piglia; resistida, como lo fue siempre, por el mercado y resistiendo volverse mercancía, abre en el vértigo de la vida moderna un espacio íntimo y verdadero, «la poesía está en el límite», casi cayendo del otro lado, circulando por donde puede: busca laderas, grietas y nuevos cauces. Aparece donde nadie la esperaba y nos sorprende con títulos y autores.

En el último año, la Editorial Adriana Hidalgo rescató a Arnaldo Calveyra (1929), poeta entrerriano radicado en París desde 1960. La misma editorial tiene, ahora en prensa, la obra reunida de Diana Bellessi, con casi 1.200 páginas. Se prepara también la edición de *Palma Real,* el libro con el que Jorge Boccanera obtuvo el VIII Premio Casa de América. Ediciones del Dock nos regaló *Un arte callado*, el libro póstumo de Joaquín Giannuzzi (1924-1984). Salieron libros de Arturo Carrera, Javier Cófreces, Alejandro Nicotra, Irene Gruss, Javier Adúriz, Alejandro Schmidt, una antología de poetas mujeres de las últimas generaciones, etc. Avasalla la innumerable cantidad y variedad de la poesía en Argentina.

La época de entresiglos ha dado inicio a una labor inexhausta por recomponer una tradición siempre inconclusa y en debate. A ello han contribuído las editoriales universitarias como la Editorial de la Universidad Nacional del Litoral que ha publicado recientemente la obra de Hugo Padeletti, o las editoriales «independientes» como Último Reino, Libros de Tierra Firme, Ediciones del Dock, Alción, Recovecos, del Copista, Martin, Ciudad Gótica, etc.

Del mismo modo, se han empezado a consolidar las publicaciones alternativas como la ya conocida *Vox* de Bahía Blanca, o el caso de *Cuadernos Orquestados*: una colección de plaquettes que comienza en el año 2005 y que dirige Abel Robino, con edición artesanal de Ernesto Girard. Al mismo tiempo que la edición gráfica, se publica su versión virtual en la red realizada por Fernando Orellana. Este tipo de publicaciones reúne poetas de una cierta trayectoria, de distintas generaciones, relacionados, en este caso, con la ciudad de La Plata. Entre los poetas publicados están Horacio Castillo, César Cantoni, Horacio Preler, Rafael Felipe Oteriño, etc.

El panorama de las ediciones es de una extensión tan inmensa como lógicamente desatendida por ser casi inabordable. Por eso mismo, muchas veces se acude a las antologías aunque nunca dejen de ser arbitrarias y caprichosas. Sin poder quebrar, lamentablemente, esa regla señalaré la antología que acaba de publicar Ediciones en Danza. Esta editorial, que está integrada por la gente de la revista *La Danza del Ratón*, ha venido destacándose por la publicación de poetas habitualmente soslayados o inéditos. Así lo han hecho con el sanjuanino Jorge Leonidas Escudero (San Juan, 1920), con el pampeano Juan Carlos Bustriazo Ortiz (Santa Rosa, 1932), con la santafecina Beatriz Vallejos (Santa Fe, 1922-2007) y también con José Luis Mangieri (Bs.As., 1924), recientemente fallecido y que llevara adelante otra de las históricas editoriales de poesía, Libros de Tierra Firme.

Última poesía argentina (2008) es la antología de este sello más recientemente publicada en el país. Su principal criterio fue seleccionar poetas argentinos nacidos después de 1977, un punto de arranque significativo para señalar una etapa generacional de los nacidos y formados durante y después de la dictadura, «la generación de los hijos de los desaparecidos». El recorte cronológico nace de una sospecha de novedad, que me permite pensar en lo expresado anteriormente sobre el cierre de la etapa posdictatorial y el inicio de una escritura distinta y sin ruidos de fondo.

Los compiladores son también poetas: Gabriela Franco (1970), Eduardo Mileo (1953) y Javier Cófreces (1957). En un breve y modesto prólogo que no propugna ninguna escuela, hablan del esfuerzo que debieron hacer para seleccionar los 32 poetas anto-

logados de entre más de 300 de todo el país. «El recorrido -explican- que ofrece la selección final no pretende establecer una tendencia estética única o representativa, sino, por el contrario, dar cuenta de la pluralidad y riqueza de las voces que están produciendo hoy poesía».

Sería muy valioso detenerse en un estudio más pormenorizado que el que podemos hacer ahora, pero señalaré rápidamente algunas coincidencias y diferencias de época En primer lugar, hay multiplicidad de temáticas y estilos, aunque continúa predominando, no obstante, un realismo icónico en que se dan cita obligada lo degradado y lo trivial, lo *rantifuso* y *kitsch*. Y aunque «no hay afán por construir una épica» no se huele aquel gesto/impostura que señalara Bustos, ni tampoco un rechazo al registro reflexivo o culto. Tampoco existe, usando una nominación de los noventa, una voluntad «antiprímula» que evite los elementos de la naturaleza, privilegiando únicamente lo urbano.

La lista de los poetas incluidos nos revela algunos nombres conocidos y otros no tanto: Florencia Abadi, Mariano Blatt, Guillermo Bravo, Nicolás Cambón, Martín Carlomagno, Soledad Castresana, Javier Foguet, Natalia Fortuny, Griselda García, Carlos Godoy, Sebastián González, Adriana Kogan, Rosa Lesca, Juan Esteban Linares, Laura Lobov, Silvia Mellado, Gabriela Milone, Guadalupe Muro, María Cecilia Perna, Paula Peyseré, Martín Pucheta, Gonzalo Quevedo, Noelia Rivero, Martín Rodríguez, Josefina Saffioti, Victoria Schcolnik, Eugenia Segura, Dante Sepúlveda, Mariana Suozzo, Alejandro Villamañe, Germán Weissi y Guadalupe Wernicke.

Hasta acá he llegado. Seguramente muchas de mis afirmaciones puedan ser revisadas y corregidas, pero el espíritu que las ha animado fue el de entender y comprender, a la distancia, la escritura de poesía para inmensas minorías, su difícultosa y a veces imposible edición y su útopica lectura. Son estos los ideogramas dibujados en el agua de una época entre dos siglos y después de una infame dictadura.

Alfredo Veiravé (1928-1991) tiene entre sus bellísimos poemas, uno que él mismo usaba muchas veces para despedirse y que suena hoy con el mayor de los sentidos. El poema es «Radar en la tormenta» y dice así:

Y alguna vez, no siempre, guiado por el radar
el poema aterriza en la pista, a ciegas,
(entre relámpagos)
carretea bajo la lluvia y al detener sus turbinas, descienden
de él, pasajeros aliviados de la muerte: las palabras

Poesía de pensamiento

Santiago Sylvester

Para hablar de poesía de pensamiento es necesario aclarar previamente que no hay buena poesía sin pensamiento: aún la más sentimental, la que apela a lo onírico o se regodea en el inconsciente, está sostenida por una trama de conceptos. Pero una vez dicho esto, se puede agregar que hay una que, específicamente, tiende a la reflexión, se concibe a sí misma como un medio para pensar, expone categorías, averigua y, aunque no lo rechace, no está demasiado pendiente del aspecto emotivo del hecho poético o, al menos, no trata sentimentalmente los asuntos sentimentales. Es lo que se llama poesía de pensamiento. Su actitud se refleja en el lenguaje, en un intento de precisión o, mejor aún, en un tono y una manera de hacer sonar las palabras. Y lo que encuentro significativo en relación a nuestro país es que, en mi opinión, ésta es la línea poética más típicamente argentina, al menos en los últimos cien años. No he dicho que sea la mejor (una valoración debe apuntar a lo personal, no a un grupo ni a un estilo genérico) sino la más peculiar, que por alguna razón ha calado en nuestra sensibilidad; y una afirmación como ésta necesita explicación.

En el panorama poético argentino se puede detectar la existencia de varias estéticas, que son, en términos generales, las que han prosperado en cualquier país de Occidente. La presencia de la vanguardia ha sido importante desde comienzos del siglo en nuestro país, sobre todo el surrealismo y su herencia, y ha dejado propensión a un relativo disloque; también ha prosperado la poesía

celebratoria, con sus múltiples variantes; la poesía de la tierra, que ha cantado al hábitat rural; la poesía urbana, conversacional y directa, con espíritu de cafetín; la poesía pura, la poesía social y, en general, el arco que ha creado ese diálogo al parecer interminable entre romanticismo y clasicismo: dos vastedades del espíritu que han variado de nomenclatura a lo largo de la historia, que discuten y se entrecruzan. Todas estas líneas, bien representadas entre nosotros, tienen, en los otros países de habla castellana (para no salir ahora del ámbito de la lengua) correlatos y similitudes, al punto de que, en algunos casos, podrían ser consideradas como un corpus unitario: por ejemplo la poesía surrealista forma especie propia, sin que interese su origen o nacionalidad. Lo mismo pasa en Latinoamérica con la literatura de la tierra, que dejó un sello continental en todos los géneros; o con el latinoamericanismo algo romántico y explícito que prosperó a partir de los años sesenta en los alrededores de la revolución cubana; y también sucede algo parecido con la poesía urbana, que tal vez comenzó con aquel «impuro amor de las ciudades» de Julián del Casal y que no ha cesado hasta ahora. Y es en este panorama donde encajo mi opinión sobre la llamada poesía de pensamiento, porque muestra una trayectoria muy marcada, ya larga y analizable en las letras argentinas, que no tiene correlato en la de los otros países, o al menos es difícil encontrarla con una huella tan subrayada. No es que en los otros países no haya poetas de esta modalidad: lo que no está definida tan nítidamente es la modalidad.

En nuestro país comienza simultáneamente con la llegada de las vanguardias. En estas tierras las vanguardias asomaron con Ricardo Güiraldes (*El cencerro de cristal*, no sólo vanguardista, sino el primer libro de habla castellana que incluye poemas en verso libre), y terminaron por imponer una apetencia de ruptura que, con variantes y matizaciones, duró todo el siglo XX. En el mismo momento de esta irrupción, apareció la percepción poética que llamamos poesía de pensamiento; y lo curioso es que, quien la inició, la trajo ya con teoría incorporada, como si percibiera que necesitaba basamento teórico un punto de vista tan contradictorio con lo que por entonces se consideraba poesía.

Macedonio Fernández fue quien primero postuló que la poesía no debía abusar del susto, el giro efectista o la emotividad, no

debía recurrir al aspecto sonoro, menos aún enfático, del lenguaje, ni debía ocuparse de «mostrar dónde le duele» al poeta, según la censura de Rilke por las mismas fechas. El magisterio de Macedonio Fernández fue, como se sabe, oral y disperso; sus ideas estéticas se transmitían en conversaciones de bares y papeles sueltos, pero no por informal dejó de calar hondo y de ser reconocido como novedad por la generación de jóvenes que lo escuchaba con fervor. Y fue Macedonio Fernández quien escribió un poema que, para que no cupieran dudas, tituló sin más vuelta «Poema de poesía del pensar», que no fortuitamente está dedicado a Borges. Allí expresa sin ambages: «Mi intento presente es una poemática del pensar especulativo». Años después escribió otro poema, de título laberíntico, «Poema de trabajos de estudios de las estéticas de la siesta», en el que más elaboradamente propone el «arte *consciente*, sabido, no inspirado»; idea que se completa de un modo extenso en el poema, del que sólo transcribo una afirmación algo irónica: «tan consciente que pueda hacerse de encargo sin comprometerse a una inspiración de encargo». Una frase como esta no se elabora sin estar manteniendo una discusión imaginaria. Creo entender que su debate es con la concepción de herencia romántica, según la cual el poeta es un ser elegido por la musa, mero *medium*, objeto de una posesión que no busca ni entiende del todo; su discusión es casi en bloque con la poesía lírica del momento, y seguramente contra la llamada creación automática de reciente adquisición. Es evidente que Macedonio Fernández participa de la idea de trabajo, disciplina y conocimiento, y que no está de acuerdo con la versión más aceptada, al menos por entonces, de que la inspiración llega sin que se sepa cómo. Tan se sabe cómo, que –sugiere– hasta puede ser «de encargo».

Pero si es él quien pisa por primera vez este umbral y abre la puerta, su esfuerzo fue recogido por esa especie de campana mayor de la catedral que es Borges: la resonancia de su obra fue fundamental para la consolidación de esta línea, porque es Borges quien difunde la concepción de poesía pensada, más que sentida, en la que la emotividad, aunque exista, no se precipita sobre el lector. Es él quien apoya la construcción de Macedonio, la dota de legitimidad, y finalmente la pone a circular por el mundo; y en esta tarea tuvo la precocidad increíble de inventar de inmediato

sus precedentes, casi con su descubrimiento de la literatura, como luego en la madurez terminó de armar la trama sólida de su versión poética. No vale la pena ya, por innecesario, defender la poesía de Borges, pero no está de más recordar ahora que fue acusada, precisamente, de pensar demasiado. En todo caso, lo que sí importa es recordar lo que sucede siempre: alguien tiene que mostrar una posibilidad para que exista. Sin Borges no se hubiera afirmado este eje, ni su persistencia; del mismo modo que sin Neruda no hubiera tenido tanto predicamento la poesía volcánica, ni sin los manifiestos franceses (que según Luis Emilio Soto llegaban a Buenos Aires en cada avión que provenía de París) no hubiera existido nuestra vanguardia.

A partir de Borges se consolida otra manera de entender el oficio poético. Es tan particular su modo de secar el lenguaje, aligerarlo de hojarasca (la imagen, referida a Borges, es de Jaime Gil de Biedma, en un reportaje que le hice hace años), y convertirlo en herramienta de análisis y precisión, que necesariamente tenía que encontrar cauce, provocar un contagio que dura de distinto modo hasta hoy. Pero dejando de lado el problema de las influencias, de la manera en que sus aportes están disueltos en la poesía posterior a él, incluso el modo en que cada uno los resolverá (el famoso «¡maten a Borges!» atribuido a Gombrowicz), lo cierto es que acabó por trazar una línea fuerte, cuyo centro no está en el lirismo sino en el intento de conocer. Y cuando digo «intento de conocer», quisiera que el acento cayera en la primera palabra.

Esto es así porque el conocimiento es consecuencia aleatoria, sobre todo cuando de lo que se trata es de una búsqueda, que precisamente por serlo tiene el entusiasmo que la caracteriza. El pensamiento que está en la base de este tipo de poesía no es tanto de conclusión como de indagación: en esto estriba el interés y su oscilación inquietante. Interesa porque, aunque no esté expresamente formulado así, suele ser una pregunta, y es por un filo de navaja, por un borde poco afirmativo, por donde se mueve. Es curioso, y tal vez suene a paradoja, que la poesía de pensamiento sea indagatoria, expresada entre signos de interrogación (aunque tácitos), mientras que la poesía celebratoria o de canto sea rotundamente asertiva. El que canta no suele tener dudas: ni acerca del

objeto que merece su atención, ni de las razones para caerlo en cuenta, ni mucho menos de lo propicio del momento, puesto que todo es propiciatorio; en cambio la poesía de pensamiento, que busca aclarar lo que por definición está oscuro, difícilmente tenga certezas. Si desbordáramos el género poesía, caeríamos por esta vía en el ensayo: es su pariente natural; ensayo en cuanto tal, en cuanto tentativa, búsqueda y aproximación; ensayo en el sentido de Montaigne, que sabía formular preguntas pero no necesariamente a dónde lo llevaban.

Esta línea poética, entonces, es de indagación, y sus intenciones tienen correspondencia en el lenguaje. No es tanto un catálogo de palabras lo que la caracteriza, ni una selección de términos de raíz filosófica, o de palabras precisas (puesto que todas lo son, o pueden serlo), sino un punto de vista sobre el lenguaje: si tiene que elegir entre dos palabras, no elige la resonante sino la austera, trabaja sobre métodos de conocimiento que vienen desde la Grecia de Pericles, maneja categorías que disuelve en anécdotas y situaciones, y en general se adivina en ella una cierta incerteza: tiende a la filosofía del lenguaje, y es en su territorio donde más se afianza aquella observación de Shelley de que la distinción tajante entre filosofía y poesía es precipitada. Se podría conjeturar que en aquella voluntad de conocer el poeta, y no sólo el poeta sino el lenguaje como organismo vivo, se vuelve desconfiado con lo que desconoce: y por eso, por desconfianza, escudriña sus posibilidades; quiere opinar, aproximar, exponer ideas, pero ya no le causa tanta gracia que la indagación se le vaya de las manos por descuido (lo que sería imperdonable) o por el puro poder del lenguaje, que es lo que hace en general la vanguardia. Si se lee a los más encumbrados exponentes de la poesía surrealista se tiene la impresión de que en algunos momentos el poeta confía en la pura expresividad, y es tan fuerte este impulso que ha llegado así hasta nosotros, a una parte de la poesía contemporánea, la que en estos días se conoce como neo-barroca: en sus exponentes más conspicuos se percibe a veces un regodeo por la pura eficacia lingüística, la palabra en su acción fonética. Esto es lo contrario de lo que suele hacer un poeta conceptual, que avanza con más cautela por los meandros del lenguaje, asegurando el paso, colocando piedras, como se hace cuando se debe cruzar un río crecido y se descono-

ce el fondo. Posiblemente siga resonando con distinta intensidad aquel «arte consciente», postulado por Macedonio Fernández.

Valéry, hace ya un siglo, y en pleno nacimiento de la vanguardia, habló de la oscilación perpetua de la poesía entre sentido y sonido. Sabiendo que ambos elementos son imprescindibles, hay momentos en que predomina el sentido (poesía conceptual) y otros el sonido (en general, las vanguardias). Se trata, entonces, de la carga sobresaliente en uno y otro caso, ya que tanto sentido como sonido terminan formando parte de la trama más necesaria de la poesía.

Por otra parte, no sería inútil, para definir su tipología, averiguar cómo es el lector imaginario de los poetas adscritos a esta manera. Sospecho que, aún con el deseo de llegar a todo el mundo, estos poetas suelen pedir acompañamiento, no sólo adhesión, y así entramos en el terreno cada vez más complejo del lector metódico (que no es tanto el que lee *con* método, sino el que lo hace *por* método), el que ya ha pasado muchas horas de su vida frente a los libros, perplejo y con atención, haciendo conexiones, evaluaciones y, de ser posible, afinadas disquisiciones. Tal vez valga la pena recordar lo evidente, y en consecuencia aceptarlo como inevitable: que no hay un sólo tipo de lector, y el que pide para sí esta poesía es el más «formado», y por lo tanto el menos «conformado»: el que exige que se escriba para quien procura conocimiento, tal vez alguna incomodidad, y está en condiciones de asentir o discutir con razones fundadas.

Lo que hasta aquí se viene exponiendo aparece con nitidez si enunciamos algunos nombres y buscamos (lo hallaríamos casi sin buscarlo) un denominador común: Alberto Girri, Roberto Juarroz, Raúl Gustavo Aguirre o Joaquín Giannuzzi. La estela que se forma a partir de los aportes de estos poetas, que abarca sus propios poemas y también, en algunos casos, la contribución de sus traducciones, es absolutamente decisiva para entender la poesía argentina de fines del siglo XX y comienzo del XXI, no sólo por lecturas directas sino por algo más sutil e impalpable, como es lo que está en el aire, lo que pertenece a una época pero apenas se ve. Caben allí poesías tan objetivamente distintas como las de Horacio Castillo, Mario Trejo, Alfredo Veiravé, Rodolfo Godino, Jorge Andrés Paita, Federico Gorbea, Guillermo Boido, Santiago

Kovadloff, Rafael Felipe Oteriño, Javier Adúriz, Jorge Fondebrider o Jorge Aulicino, y se puede detectar, con cruces de otros aportes, en momentos fundamentales de los trabajos poéticos de Horacio Salas, Daniel Freidemberg, Luis Tedesco, Leopoldo Castilla, Juan Carlos Moisés, Mirta Rosenberg, Osvaldo Picardo, Ernesto Aguirre o Alberto Tasso. Esta enumeración incompleta, y sólo ejemplificativa, quiere mostrar la amplitud del arco, ya que la procedencia de los nombrados, más otros que cabrían en la lista, no es idéntica ni unidireccional; pero todos ellos han recibido y aceptado de distinto modo este reflujo sin el que difícilmente se podría entender la poesía argentina contemporánea.

Se trata, como ya he dicho, de una línea que tiene casi un siglo en nuestras letras, de ahí que se la pueda analizar y proponer conclusiones; pero también se la puede ver por otro hecho: porque ya ha creado retórica con sus recursos literarios. Esto, que puede parecer inesperado, sucede siempre: una línea poética, un estilo determinado o, con mayor amplitud, una estética y su secuela, se percibe mejor cuando sus recursos se reiteran, cuando se los puede copiar, imitar o explicar por sus efectos visibles. La epigonía, que imita el gesto, remite al original: tiende a él aunque sin alcanzarlo; pero por una razón no querida y paradojal es quien mejor lo muestra. Esto sucede, por ejemplo, y desde hace tiempo, con lo más gestual de la vanguardia, a partir del hecho comprobable de que con un poco de oficio se puede producir disloque, estruendo o perplejidad, sin que sea auténtica creación (poiesis). Del mismo modo, ya es posible este ejercicio de estilo con la poesía que vengo analizando: hay una buena cantidad de libros que exhiben las características de palabras secas, usadas con precisión, elocución presuntamente filosófica, y hasta se puede adivinar en ellos la pose del pensador, pero lo que les falta es pensamiento adentro. Muchos de los poetas que entre nosotros se presentan como objetivistas, por ejemplo, tienen herencia de la poesía de pensamiento y a la vez la limitación que señalo.

Se puede recordar que, como grupo, el objetivismo mantuvo con el neo-barroco una polémica comarcal que, por no haber vivido en esa época en Argentina, he conocido tarde y mal; vista hoy, puede decirse que, a la vez que hubo buenos poetas en ambos lados (y por eso mismo), de ellos derivaron sendos manierismos:

en un caso, tendencia al derrame («adicto a la palabra de más», diría Mario Trejo); y en el otro, un minimalismo que suena a carencia: «poquitismo», he oído precisar a Daniel Freidemberg. Así como del neo-barroco ha devenido un facilismo inane, de mano suelta, del objetivismo deriva una retórica pobretona que, temerosa de pensar y recelosa de sacar conclusiones, se limita a constatar (que llueve, que ha dejado de llover, que alguien toma o no un café); esta escasez, sin embargo, permite ver por contraste la versión que analizo: la poesía de pensamiento.

Se ha hablado de aridez o hermetismo en relación con esta poesía, pero, pasado un tiempo suficiente, como el que ya ha pasado, eso es producto de una lectura cómoda e inadecuada. Es cierto que pide lectores lentos, como Nietzsche, o desocupados, como Cervantes, y en realidad ambas cosas como cualquier poesía, pero posiblemente su reclamo sea mayor que el de otras ya que no otorga facilidades de lectura ni de recitación. No postulo una valoración de esta estética por encima de otras porque sería una simpleza; lo que sí digo en cambio es que quien quiera averiguar el desenvolvimiento poético vigente en Argentina tiene que reparar, inevitablemente, en esta línea que ha crecido como planta de la zona, y que sigue mostrando intención de reproducirse ©

Tras un manto de neblina

Gustavo Valle

Sólo los vencidos pueden narrar,
los triunfadores hacen otra cosa: escriben la historia.

RICARDO PIGLIA

I

Hoy sabemos que la guerra de Malvinas (abril-junio de 1982) fue un siniestro disparate. El sueño de grandeza de un general dipsómano; el legítimo, pero inoportuno y chapucero reclamo de la soberanía nacional. Y muchas otras cosas, no menos patéticas: el infalible recurso nacionalista para reflotar una sanguinaria dictadura, ya en su ocaso; la imbécil pretensión de parte de los militares de que Estados Unidos los apoyara; y la falta de olfato político, pues en el bando opuesto, a Margaret Thatcher también le convenía un conflicto armado para recuperar su arruinada popularidad.

Las consecuencias las sabemos de sobra y son más que evidentes: jóvenes sin experiencia bélica puestos a combatir en las heladas islas del Atlántico Sur, sin recursos adecuados, sin indumentaria apropiada, sin suficientes alimentos, abandonados muchas veces a la improvisación. Los «chicos de la guerra» que murieron en las colinas de aquellas remotas islas, ahora ocupan tumbas sin nombre, en cuyas lápidas apenas reza el siguiente epitafio: «Soldado sólo conocido por Dios». Y los otros, los que sobrevivieron,

los que se salvaron, arrastran agudos trastornos del sueño, o sucumbieron al suicidio (cerca de 400) tras volver al continente. Esto sin contar las familias arrasadas por la desgracia y el desamparo gubernamental.

Pero quizás lo que más dolor generó esta guerra fue el deliberado olvido que se arrojó como un manto sobre aquellos años. Tras la salida de la dictadura y la llegada de la democracia alfonsinista, la derrota de Malvinas fue saludada con un silencio aplastante, y quienes participaron en el conflicto pasaron a una especie de sombra social. De un día para el otro, la guerra giró hacia un abandono generalizado y se guardaron sus incómodos recuerdos dentro de un cajón que ya nadie quiso abrir.

Al menos tres instancias fueron las responsables de este descuido.

En primer lugar los militares en el poder, que hicieron gala de su cobardía al enviar a pibes al matadero, sin después hacerse cargo de ellos, y que, una vez declarada la rendición intentaron minimizar la derrota. En segundo lugar, buena parte de la sociedad civil que pronto se vería dentro de un laberinto sin salida por haber apoyado un conflicto bélico emprendido por los mismos asesinos de la guerra sucia. Y en tercer lugar la democracia alfonsista, que prefirió pasar el capítulo, pues estaba muy ocupada en salir de la noche oscura de los 30.000 desaparecidos, para abrirse paso a una nueva institucionalidad.

II

Hoy en día, todavía pueden verse en las calle de Buenos Aires y en el Subte, a hombres de unos cuarenta y pico de años, vestidos con camperas militares andrajosas, de donde cuelgan condecoraciones, pidiendo colaboración o vendiendo algo, tras identificarse como ex combatientes de la guerra de las Malvinas. Son hombres que suelen renguear de una pierna o exhiben en alguna oparte de su cuerpo secuelas del paso por las islas. Junto con los vendedores de linternas, de agendas y de discos y películas piratas, junto con los enfermos de sida que pasean sus recetas médicas todas estrujadas y necesitan pagar su tratamiento, estos ex com-

batientes se las arreglan como cualquier otro vendedor ambulante, o cualquier otro mendigo, para sobrevivir en Buenos Aires.

Lo triste no es sólo que muchos practiquen la mendicidad, ya de por sí doloroso, sino que a estas alturas la gente sospeche de su identidad real. ¿Serán ex combatientes, o son unos impostores?, se preguntan muchos. En un país que ha sufrido un proceso de pauperización en varios ámbitos y estratos, es común desconfiar de quien pide limosnas disfrazado de veterano de guerra. De alguna manera, las empobrecidas madres que se pasean por los andenes con sus hijos colgando como trofeos miserables, les ganan en credibilidad a estos soldados de la guerra, llevándose una mayor cantidad de monedas en su bolso.

Pero más allá de esta patética evidencia urbana, los rastros de la guerra pasan prácticamente inadvertidos. Sin madres de Plaza de Mayo que realicen a su favor circunvalaciones todos los jueves alrededor del obelisco de la plaza; sin partidos políticos de izquierda o derecha que hagan suya la causa de estos sobrevivientes; y sin una política de Estado que restituyera su lugar en la historia contemporánea (veinticinco años pasaron hasta que Néstor Kirchner promulgó su «Reconocimiento histórico, moral y económico»).

Además de todo esto, en una época en que las imágenes son las mejores herramienta para movilizar sentimientos y afincar la memoria social, Malvinas fue una guerra sin imágenes.

Graciela Speranza, al comentar el estupendo trabajo del fotógrafo Juan Travnik, realizado entre 1994 y 2008, menciona este doloroso vacío: «Salvo para quienes estuvieron ahí, frente a las tropas británicas en el campo de batalla, Malvinas es una guerra sin imágenes ni relatos. En la memoria errática de los argentinos quedan la escenografía profusa de un nacionalismo trasnochado y unos comunicados lacónicos, insuflados por los primeros compases de una marcha militar. *Tras un manto de neblina no las hemos de olvidar.* (...) Por desidia o por vergüenza, por fastidio o mala conciencia, fuimos olvidando que por detrás del saldo político inmediato y las gestiones diplomáticas estaba la experiencia material y descarnada de la guerra. Después de la rendición y el regreso de las tropas, *tras un manto de neblina* quedaron los sobrevivientes, congelados en uno de los tantos clisés con los que se clausuró el relato de la derrota: *los chicos de la guerra*».

Pero ante la ausencia de imágenes, la representación de la guerra de Malvinas, junto con su larga lista de víctimas y ex combatientes, tampoco ha tenido muy buena respuesta en los creadores argentinos, si comparamos ésta con la que tuvo y sigue teniendo la otra gran tragedia contemporánea nacional: la guerra sucia de la dictadura y los 30.000 desaparecidos.

En el cine, por ejemplo (y el dato no es irrelevante, pues se trata de una de las industrias cinematográfica más prolíficas de Hispanoamérica), la ausencia de imágenes se hace alarmante hasta el año 2005, cuando se estrenó *Iluminados por el fuego*, multipremiada película del director argentino Tristan Bauer. Antes de eso, apenas habría que mencionar la pionera «Los chicos de la guerra» de Bebé Kamín, filmada en 1984, que relata la vida de tres ex combatientes tras volver de la guerra, o «1982, Estuvimos ahí» (2005) Sumado a esto, un puñado de documentales, como *Falkland.*

En casi treinta años, estas tres producciones lucen escasas. Además, es prácticamente inexistente el registro fílmico de la guerra misma, y si consideramos el registro fotográfico nos topamos con una anécdota sintomática. Solamente hubo un fotógrafo argentino que tuvo acceso a las islas. Éste capturó algunas imágenes el 2 de abril de 1982, el día de la ocupación argentina, pero pronto fue devuelto al continente. Del lado británico, apenas dos fotógrafos estuvieron en Malvinas, pero sólo tres despachos fotográficos llegaron a Londres.

Resulta evidente la deliberada ausencia de imágenes y, concretamente del lado argentino, la deliberada recreación del conflicto sólo a partir de las imágenes de la ocupación, único instante de victoria que tuvo el ejército argentino, incluso antes de combatir. Sin imágenes, la guerra pronto se convirtió en un pasado remoto, o peor, en un episodio que no ocurrió, negado a la memoria. Así, la operación de olvido fue exitosa durante largos años.

III

Borges propuso ceder las islas Malvinas a Bolivia, y así regalarle a la república andina una salida al mar. Esto lo dijo en pleno conflicto armado, en 1982, y en sus palabras está, no sólo su pro-

verbial ironía, sino también una manera de mirar esta guerra, que años más tarde prevalecerá en cierta literatura.

No cabe duda de que fue el escritor Rodolfo Enrique Fogwill (o simplemente Fogwill) quien, con su potente novela *Los pichiciegos*, dejó para la historia la ficción narrativa más conmovedora hasta la fecha. Escrita en 1982, cuando todavía no se conocían los relatos más degradantes y vergonzosos, y publicada en 1984, *Los pichiciegos* recrea la vida de los «pichis» en el campo de batalla, en las heladas trincheras de Malvinas. Para Fogwill los pichis son los combatientes ateridos, olvidados, que sólo piensan en sobrevivir metidos en las trincheras, sin otro proyecto que pasar un día más, vivos.

«Paradójicamente –dice Beatriz Sarlo, a propósito de esta novela–es la guerra la que ha destruido, para ellos, toda idea de nación: llegados a Malvinas como soldados de un ejército nacional, las operaciones de ese ejército han deteriorado todos los lazos de nacionalidad. De la nación, lo único que los pichis conservan es la lengua».

El nacionalismo, que había cundido repentinamente entre parte de la población civil del continente, de pronto queda excluido en el mismo frente de guerra. Los pichis, lejos de todo heroísmo o deseos nacionales, pasan sus días enfrentados a la horrible mueca de la muerte.

Sin conocer todavía los testimonios de algunos ex combatientes, Fogwill consigue (casi intuye), a través de la ficción, colocarnos en medio de la tragedia de aquellos jóvenes. El libro está narrado de manera vertiginosa y con un lenguaje violento y coloquial. Fogwill narra cómo la mayoría de los pichis eran considerados, de antemano, muertos, y cuando alguno de los combatientes se los encontraba en el camino, estos decían que habían visto pasar a un muerto, engordado y con barba. También muestra a personajes como Dorio, que iban a la playa a juntar huevos de pingüino y a buscar restos de naufragios ingleses, donde podía encontrar «raciones inglesas –más frescas, más sabrosas-, herramientas, abrigos y hasta agua pura en latas.» Es decir, buscaban en los restos abandonados por los ingleses, lo que el mismo ejército argentino no les proporcionaba. El patetismo no queda a un lado y se presenta, de manera muy nítida, casi cinematográfica en

buena parte de la novela. En un momento dado un grupo de pichis observan a escondidas cómo un capitán humilla a un soldado.

> «-¡Diga que es un británico hijo de puta! ¡Dígalo diez veces!
> Y el chico recitaba:
> -Soy un británico, soy un británico hijo de puta...
> -¡Más veces, diga!- ladraba el oficial.
> Y el chico repetía, con la voz cortada por el miedo y el frío.
> -¡Béseme las botas cagadas! ¡Soldado! – mandaba el perro.
> Y el chico se arrastraba por la luz de la linterna y lloraba y le besaba las botas.
> A todos les dio asco. Asco, rabia, todo eso. El tipo ahora amenazaba:
> -A ver: ¡chúpeme la pija! ¡Soldado! – y se soltaba la bragueta con la izquierda mientras seguía apretando la Browning en su derecha».

Pero junto a la rudeza del relato de Fogwill, también se produjeron libros de corte sardónico y a veces literalmente cómicos. Es el caso de Osvaldo Soriano, quien publicó en 1986 *A sus plantas rendido un león.*

La novela de soriano cuenta cómo, una vez declarada la guerra de Malvinas, el cónsul argentino destacado en Bongwutsi, un remoto país del África, lleva a cabo su propia batalla contra la corona inglesa. Así, intenta una toma de la embajada a través de un blindado repleto de gorilas. Paralelamente, en la república de Bongwutsi se conspira contra el régimen para llevar a cabo una revolución socialista. El cónsul, junto con otro argentino residente en aquel país africano, decide participar en esta gesta disparatada.

Bongwutsi es, sin duda, el espejo de Argentina. Y más específicamente el espejo de Malvinas. Es decir, un lugar remoto, lejos de todo, donde no se sabe muy bien qué hay ni quienes lo habitan. Soriano escribió una novela de aventuras políticas, sumamente divertida. Su protagonista, el cónsul Bertoldi, está completamente solo en aquel lugar olvidado, donde incluso no tiene noticias del Ministerio de Exteriores, del cual depende. Su único con-

suelo en aquella desolada misión diplomática es Daisy Burnett, la esposa del embajador británico, con quien se ve a escondidas.

Como hemos dicho, la historia literaria argentina nos muestra una clara preferencia por los temas vinculados a la represión de la dictadura, los desaparecidos y, más recientemente, los hijos y nietos de desaparecidos, y los conflictos de identidad como consecuencia de esto. Por dar dos ejemplos, las dos novelas que han tenido una mayor receptividad de público y de crítica en el 2008, hablan de estos temas: *Perder*, de Raquel Robles (premio Clarín 2008) y *Los Topos* de Félix Bruzzone (2008). La carencia de estos temas en la literatura no es tan dramática como en el cine, pero igual no son tantos los escritores que han ficcionalizado Malvinas. Salvo honrosas excepciones como las de Fogwill, Soriano, y otros que mencionaré a continuación, la ficción narrativa aún tiene un amplio terreno para explorar..

A casi diez años de concluido el conflicto, Rodrigo Fresán publica *Historia argentina,* un volumen de cuentos que lo colocó de inmediato entre los narradores emergentes más originales. Allí podemos leer *Soberanía argentina*, un cuento ambientado en Malvinas.

Los protagonistas son, nuevamente, soldados que tiritan de frío en las trincheras. Pero esta vez Fresán hace uso de un arma propia de los noventa: la ironía, para hablar del monstruoso disparate de aquella guerra. Allí encontraremos al «sargento Rendido», y acudiremos al momento en que los soldados se agrupan para leerse las cartas que se han escritos entre ellos, pues tienen la completa seguridad de que el correo argentino no funciona y la correspondencia jamás llegará a destino. De este modo, dice uno de los personajes «nos convertimos en novias y familias y amigos y se atenúa un poco la sensación de estar escribiendo en vano». También encontraremos al soldado que huye de Buenos Aires tras cometer un homicidio y encarna en las islas la ilusión del gran héroe de guerra, siempre a la espera de actuar en la Gran Batalla. Pero quizás el más revulsivo y provocador de los personajes del cuento de Fresán sea aquel cuyo único sueño es llegar a Londres para ver a los Rolling Stones:

«Éste es el plan: apenas salgamos a patrullar y la cosa se ponga densa, yo me voy para un costado, me hago el herido y me entre-

go. Así de corta, loco. Se los digo en inglés. Meic lov not uar y ya pueden irme arreando. Porque la idea es que me lleven prisionero a Londres, esperar que se acabe el tema éste de la uar y entonces sí, pase para concierto de los Rolling y la gloria, man.»

La ironía, e incluso el humor sarcástico parece ser la única salida a la hora de representar el disparate bélico. Cómo relatar desde la ficción este episodio tan complejo, y a le vez tan degradante. El relato heroico no tiene cabida, no sólo por las características del conflicto sino también por las tendencias estéticas y éticas actuales. Además, desde Chaplin sabemos que el humor es una de las armas más contundentes contra el poder y su abuso, y la risa es una manera de destapar asuntos que de otra forma quedarían clausurados.

Daniel Guebel también echa mano de este filón en su cuento «Impresiones de un natural nacionalista», publicado en el libro *El ser querido*, 1992, donde la ironía se coloca, no del lado de los combatientes sino del lado de la opinión pública o de la sociedad civil que vive el conflicto desde el continente:

«Compré un ejemplar de *La Nación* y leí lo que jamás hubiera imaginado: ¡GRAN BRETAÑA INVADE TERRITORIO NACIONAL! En represalia por esa bárbara actitud nuestro gobierno había congelado los cuantiosos capitales anglosajones depositados en los bancos de la *city* porteña, exigiendo el retiro de las tropas extranjeras y advirtiendo que de no producirse éste en el término de cuarenta y ocho horas zarparía nuestra flota ¿terror de los mares? lista a combatir (...) La despedida de la flota fue un espectáculo maravilloso. Vinieron delegaciones militares de todo el mundo: debimos rechazar ofrecimientos de docenas de países amigos que querían acompañarnos al combate (resultó especialmente insistente la marina boliviana)»

La auto burla como exorcismo de la derrota, o mejor, como mecanismo mediante el cual el escarnio de lo propio opera como eficaz explosivo ante el nacionalismo y todas sus categorías vacías y engañosas. De alguna manera la guerra de las Malvinas coloca el dedo en una llaga muy propia: la elevada autovaloración de una nación enfrentada a su derrota. Y no sólo eso: la sensación de haber salido del oscuro pozo de la dictadura, gracias a una herida en su soberanía y a la mortandad de sus jóvenes combatientes.

Quizás por esto no era posible pretender una memoria activa frente a un hecho tan complejo, en el que todos, o muchos, parecen responsables. De este modo, el país pasó, sin solución de continuidad, de un deliberado olvido de años, a una autoinculpación. La presencia de tantos civiles opositores a la dictadura en aquella Plaza de Mayo donde vociferaba Leopoldo Galtieri, se convierte en el detonante de una vergüenza nacional.

En 1998, Carlos Gamerro publica su estupenda novela *Las islas*, donde incorpora un elemento de intriga y relato policial a la lectura de la guerra. Felipe Félix, su protagonista, es un ex combatiente recluido en un instituto psiquiátrico, que conserva una esquirla en su cabeza, como recuerdo de su paso por Malvinas. Especialista en informática, Félix crea un video juego donde se reproduce la guerra de las Malvinas, con Argentina como vencedora. Félix obtiene información de los archivos de la inteligencia del ejército, y lo que allí encuentra lo devolverá a los horrores de la guerra, pero sobre todo a la historia de violencia política de su país. Notable en su ambición, *Las islas* no sólo es un *thriller* político con fuertes elementos detectivescos, sino que se inscribe como una novela de la exploración del ser nacional, y por tanto constituye una experiencia donde no sólo se narra la guerra, sino que se la inscribe como consecuencia y origen de otras tantas tragedias y episodios nacionales.

En una entrevista, Gamerro dice: «La guerra de Malvinas fue la construcción ficcional más elaborada de la historia argentina del siglo XX (prácticamente todo lo que narraban los medios era ficción». Además, acudir al recurso de un video juego para relatar la guerra fue una de los aciertos del libro y sin duda uno de sus elementos más revulsivos: «Lo que me parecía no narrable –de modo directo– fue la historia bélica. Por eso elegí hacerlo a través del videogame. Así pude narrarla 'en negativo' (la historia de lo que hubiéramos querido que sucediera), que fue la historia que nos contaron los medios mientras la guerra duró». Y concluye: «Tras escribir *Las Islas*, mi provisoria conclusión es que estas son un significante vacío (que por eso puede denotar cualquier cosa, todas las cosas); son el halcón maltés de la historia argentina. Para la vida argentina actual, no sirven de nada. Son un cero. Dos ceros. Lo mejor sería olvidarse de ellas, si no fuera porque los sol-

dados que estuvieron allí no pueden hacerlo, y entonces no nos dejan hacerlo».

De nuevo la vergüenza nacional y la autoinculpación como moneda con ambos lados siempre expuestos. La incomodidad de un asunto que sólo genera rechazo por su enorme carga de responsabilidad nacional. ¿Pero es esto radicalmente cierto?

Martín Kohan, autor de *Ciencias morales* –novela que relata la vida colegial en Buenos Aires durante los años de la guerra– rebaja razonablemente el nivel de esta responsabilidad a través de su símil con el fervor deportivo (hay que recordar que en 1978 Argentina celebró el triunfo de su equipo en un mundial de fútbol organizado por la dictadura, durante los años más sanguinarios de la guerra sucia) Dice Kohan:

«Hay una serie de secuencias de fervores que van de la guerra al deporte y del deporte a la guerra, que a mí no me parece que sea ninguna degradación. Es más, me parece que muestra bien cómo funcionan esos dispositivos, el hecho de que se puedan dar tanto en la tragedia de la guerra o en la metáfora banalizada de la guerra, que sería el fútbol. Son planos de una misma eficacia y eso no arrastraba una adhesión al propio gobierno militar como se pretende».

Kohan se maneja en un territorio escurridizo pero con ello pretende no arrastrar a toda una nación hacia un estéril golpe de pecho.

«Obviamente que hubo –dice– un error conceptual; esa especie de desglosamiento *la soberanía sí, pero Galtieri no*, *Malvinas sí, pero este gobierno no*», sin dudas, en eso hay un error. Pero el error hay que captarlo en ese punto, que no es lo mismo que presuponer una adhesión a la dictadura en nombre de Malvinas».

Y concluye con esta aporía:

«Son golpistas y héroes de Malvinas, eso era lo que no se podía resolver, eran ambas cosas. Los héroes de Malvinas como golpistas. No hay oportunidad de darle un lugar sin incomodidad. No hay lugar de sentido, eso es lo trágico de esto y por eso muchos se suicidan».

Kohan contaba para el momento de la guerra con quince años de edad. Él estuvo en la plaza, mientras Galtieri vociferaba arengas nacionalistas: «¡Si quieren venir, que vengan!». Pero sería

injusto exigirle a un pibe de quince años una responsabilidad de tal magnitud. No cabe duda de que los aparatos de manipulación del Estado, las maniobras del nacionalismo acérrimo, etc., cunden entre la población más joven. Los siniestros mecanismos del poder encuentran víctimas fáciles y adhesiones inmediatas con sus discursos en voz alta y sus simbologías. Por ello, en estos temas, el asunto generacional tiene mucho que ver.

El joven narrador Patricio Pron, nacido en 1975, tenía seis años cuando comenzó la guerra de las Malvinas. En términos reales no vivió el conflicto bajo la conciencia de lo que significa la devastación de una guerra, pero tampoco quedó tan lejos de ella como para solamente enterarse a través de los libros de texto. En definitiva su experiencia es la del niño que sale del universo de la ingenuidad y se topa con la realidad del mundo. Por ello, Pron dice en una entrevista que, con Malvinas, descubrió que la mentira era algo repudiable:

«En octubre o noviembre de 1981, mi madre descubrió que muchas de las historias que yo le contaba eran falsas, inventadas por mí para que tuviéramos algo de qué hablar. Mi madre estuvo enojada conmigo varios días, lo que a mí me resultaba incomprensible porque yo creía estar haciéndole un favor al mentirle. Unos meses más tarde comenzó la guerra, y, cuando terminó (y de la forma en que terminó, con un anuncio escueto de que se había firmado la rendición después de semanas de que se nos dijera que íbamos ganando), yo tuve una percepción muy clara de que nos habían mentido. Sin embargo, y aunque las diferencias entre mis propias mentiras y las del Estado eran evidentes (mis mentiras no costaban la vida de nadie y tenían la finalidad de hacer nuestra vida un poco mejor, no peor), las mías eran castigadas y las del Estado no.

Muchos años después, en 2007, Pron publica su novela breve *Una puta mierda*. Pron hace trizas los elementos enaltecedores de la guerra, socava el poco nacionalismo que pudo haber quedado, y coloca a los combatientes dentro de una extravagante y absurda situación, más propia de los tres chiflados que de un conflicto armado. Lo inverosímil se dispara a todo lo largo de la narración, produciendo un efecto desopilante. Pero esta representación distanciada y sardónica sólo hace más elocuente la triste situación de

los chicos de la guerra y su insalvable misión a manos de militares negligentes. Resulta inquietante el personaje Sorgenfrei que, tras pasar varias veces frente a los lobos marinos que se apareaban en las playas de Malvinas, «trabó amistad con un ejemplar que lo seguía a todas partes». Sorgenfrei «se apresuraba a correr hacia su lobo marino, con el que se fundía en un abrazo del que tuvimos que rescatarlo un par de veces amenazando al animal con palos».

El peliagudo tema de la sexualidad de los combatientes es asumido desde el extremo de la fantasía bestial, remarcando así la soledad anímica y afectiva de los soldados. En otro pasaje de la novela, Pron explica el reclutamiento de un combatiente a través de un vodevil, propio de una comedia de enredos. Se trata de un carnicero, quien explica a sus correligionarios la manera en que fue reclutado para combatir en la guerra:

«Un día entraron en mi carnicería y me dijeron: «El país necesita hombres como usted para defenderlo». Yo les respondí: «Soy un hombre viejo. Mi sitio está aquí junto a mi mujer», y creo que los convencí porque estaban a punto de irse cuando ella entró por una puerta trasera y dijo: «Nada de eso. Mi marido debe cumplir con su deber para con la patria. Llévenselo». «Mi mujer desvaría», respondí yo, «sabe que tengo un problema cardíaco y que por eso no soy lo suficientemente fuerte para pelear», pero ella contestó: «Es mentira», y dijo delante de todos: «Es fuerte como un toro. Él mismo levanta las medias reses sin esfuerzo, come como un caballo y hace el amor como un gorrión». ¿Podés creerlo? Frente a todos los clientes, a todos los clientes a los que yo atendía todos los días, dijo eso, y agregó: «En la cama no es ni la mitad de un hombre; cuando lo revienten de un tiro seré la mitad de una viuda».

IV

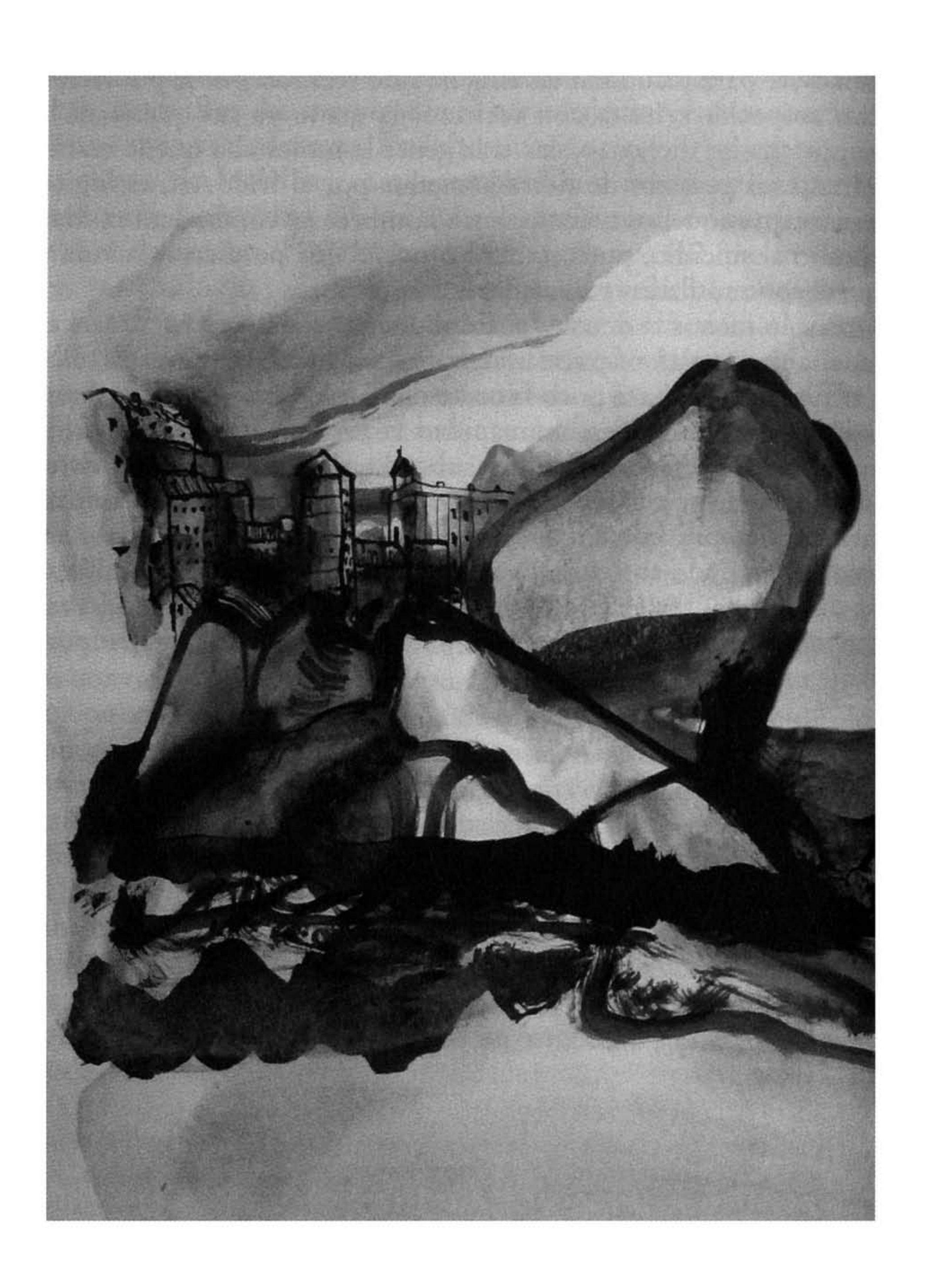
Los excombatientes que aún pueden verse en las calles de Buenos Aires, todavía mantienen en su discurso elementos del heroísmo militar, y algunos conservan un fuerte deseo de volver a Malvinas, ese lugar donde dejaron al chico que antes eran, donde quedó sepultada su inocencia de 18 o veinte años. Esta insistencia

de volver para recuperar las islas ha sido recibida por la población con sospecha y hasta con rechazo: la gente ya no quería ni le importaba las dichosas islas, a la gente le molestaba que le recordaran esos pedazos de tierra azotados por el frío. Así, es lógico pensar que aquellos chicos, ahora hombres ex combatientes, iban rumbo al suicidio, pues el motivo por el que perdieron la vida o quedaron mutilados ya a nadie le importaba.

Por lo menos la deuda del Estado viene siendo en parte cancelada, aunque esta respuesta siempre es insuficiente y tardía. Por dar un ejemplo, hace poco la corte de Comodoro Rivadavia, consideró crímenes de lesa humanidad la tortura y malos tratos de superiores militares hacia sus subordinados en la guerra. Esto, junto con las pensiones honoríficas (que la sociedad de excombatientes siempre considera exiguas) viene saldando deudas, sin duda demasiado antiguas. Ese «manto de neblina» que ha cubierto durante tantos años este triste episodio, se va corriendo lentamente. Y la literatura ha jugado, y seguro jugará, un papel importante en esto ©

---

* *La entrevistas citadas pertenecen al dossier sobre Malvinas publicado por la revista digital* www.noretornable.com.ar



Las ignotas caras del amor. Intertextualidad y exilio en «el botánico» de Juan Gelman

Eduardo Chirinos

Mi compañero de viaje, el ciudadano Bonpland, discípulo del Jardín de las Plantas, se me hace de día en día más precioso. A sus solidísimos conocimientos en botánica y en anatomía comparada junta un celo incansable. Espero que en él devolveré algún día a su patria un sabio digno de llamar la atención del público.

ALEXANDER VON HUMBOLDT (Carta a A. F. de Fourcroy. La Guaira, 25 de enero de 1800)

En el año 1971, coincidiendo con la edición definitiva de *Cólera buey*, la editorial La Rosa Blindada publicó el séptimo libro de Juan Gelman titulado *Fábulas*. Los dieciséis poemas que lo conforman responden a las sugerencias semánticas que propone su título: relatos en verso con intención didáctica y moraleja final; ficciones artificiosas que encubren o disimulan una verdad; relatos orales, populares y anónimos cuyos personajes son, por lo

común, animales dotados de habla. Esta variedad de sugerencias recuerda sutilmente la alianza etimológica entre *fablar* y *fabular* (es decir, entre conversar y el acto de crear ficciones) y nos advierte que estas fábulas están menos interesadas en la veracidad histórica de los hechos narrados que en demostrar la vigencia de una lección que se adapta de manera natural a los sucesos políticos y a la reflexión literaria. Esta lección, bueno es advertirlo, no tiene que ver con la «ejemplaridad» de los sujetos de estas fábulas, sino con la relevancia de un rasgo (positivo o negativo) que los convierte en seres aquejados por las mismas miserias que sufre cualquier lector. De este modo, personajes como Lord Nelson, José Gervasio Artigas, Amadeo Bonpland y el conde de Lautréamont son situados en el mismo nivel de personajes anónimos como Joaquín, Miguel y Eugenio, cuyas historias son democratizadas en un nuevo imaginario cultural. Para ello, Gelman recurre a la versificación tradicional eneasilábica (aunque prescinda de la rima) y a un lenguaje «deliberadamente vulgar y coloquial» sin que por ello pierda la dimensión «onírica e imaginativa» que María Ángeles Pérez López ha observado en estos poemas (33-34)[1]. Se trata de un lenguaje preocupado en todo momento por borrar todo vestigio de autoridad para restablecer el vínculo comunitario que le debe a sus lectores.

¿De qué modo se adaptan estas fábulas a los sucesos políticos y la reflexión literaria? La respuesta está parcialmente contestada en los tres epígrafes que presiden el volumen. Estos epígrafes resultan

[1] Si bien no fue tan popular como el octosílabo y el hexasílabo, el verso eneasílabo estuvo presente en las gestas populares españolas del s. XIV y aún antes. Menéndez Pidal registra pareados de base eneasílaba en *Vida de Santa María Egipciaca* (c. 1215), en la «Cántica de velador» (incluida en el «Duelo de la Virgen» de Berceo, alrededor de 1255) y en el *Poema de Elena y María*, redactado hacia 1280-90. (Menéndez Pidal, 83). Muchas de las jarchas medievales son eneasílabas, como aquella famosa que dice: «Vaise meu corazón de mib. /Ya Rabb, ¿si se me tornarad? /Tan mal meu doler li-l-habib./ Enfermo yed, ¿cuánd sanarad?». Este verso, que fue desplazado casi completamente por el octosílabo, fue rescatado por los modernistas en el siglo XIX. Rubén Darío escribió en eneasílabos su célebre «Canción de otoño en primavera»: «Juventud, divino tesoro, /¡ya te vas para no volver! / Cuando quiero llorar, no lloro, /y a veces lloro sin querer».

sorprendentes no tanto por la personalidad de sus enunciadores (Marx, Dylan Thomas y Lenin), sino por la magia que supone reunirlos en una sola página: Gelman los cita y al citarlos acuden al encuentro que la cronología y la historia les prohíbe. El epígrafe de Marx alude a las relaciones que el escritor establece con sus trabajos, a los que considera un fin (nunca un medio) hasta el punto de sacrificar su existencia a la de ellos «cuando tal cosa es necesaria»; el de Dylan Thomas es una ferviente defensa de la magia como un elemento no accidental en el poema; y el último, la conocida frase de Lenin «todo es ilusión, menos el poder» que, leída junto con las otras dos, se transforma en una definición de la poesía como una ilusión necesaria y eficaz para desenmascarar el poder. Estas citas no sólo conforman la primera »fábula» del libro, sino que explican su método de composición, basado en un juego continuo de transposiciones textuales. La fábula de Amadeo Bonpland intentando trasponer su sistema de signos a las selvas del Orinoco y su encuentro con la india Nunu es, en este sentido, ejemplar e incluso emblemática, pues supone el encuentro fecundo entre la intertextualidad entendida como un desplazamiento de un sistema de signos a otro y el exilio en su acepción etimológica de *exsilire*: «saltar hacia afuera»[2]. En «Exergo», texto introductorio a *Com/posiciones* (1986), Gelman explica que llama así a estos poemas

> porque los he com/puesto, es decir, puse cosas de mí en los textos que grandes poetas escribieron hace siglos. está claro que no pretendí mejorarlos. me sacudió su visión exiliar y agregué –o cambié, caminé, ofrecí– aquello que yo mismo sentía.

El vínculo entre exilio y sistema de composición sugerido por Gelman está presente en una de las definiciones más clásicas de intertextualidad, la que ofrece Julia Kristeva:

---

[2] Según Corominas, la palabra *exilio* (que proviene del francés *exile*) era rara en español hasta 1939. Antes se usaba la palabra *destierro*. La fecha indicada por Corominas coincide con el final de la guerra civil española: la carta de ciudadanía lingüística se inicia con el exilio de los considerados opositores al regimen (241). El Diccionario de la RAE define el exilio como «separación de una persona de la tierra en que vive», y como «expatriación, generalmente por motivos políticos».

> El término intertextualidad denota esta transposición de uno o varios sistemas de signos a otro; pero debido a que este término se ha entendido casi siempre en un sentido banal de 'estudio de fuentes', preferimos el término *transposición*, que posee la ventaja de precisar que el desplazamiento de un sistema de signos a otro exige una nueva articulación de la posicionalidad enunciativa y denotativa. Si se admite que toda práctica significante es un campo de transposiciones de varios sistemas significantes (una intertextualidad), se comprende que el 'lugar' de enunciación y su 'objeto' denotado nunca son simples, completos, ni idénticos a sí mismos, sino siempre plurales, fragmentados, susceptibles de ser tabulados. (59-60, mi traducción)

Una lectura cuidadosa de esta definición no puede pasar por alto que el «saltar hacia afuera» (que define etimológicamente la condición del exiliado), guarda más de una correspondencia con el procedimiento intertextual que consiste, precisamente, en hacer «saltar» un sistema de signos y transponerlo a otro lugar de enunciación. Este proceso es infinito y define la condición esencialmente nomádica de la poesía. Como lo recuerda Ida Vitale (otra poeta del exilio), «las palabras son nómadas; la mala poesía las vuelve sedentarias»[3]. Cuando Gelman matiza su procedimiento aclarando que agregaba sobre los textos de los poetas aquello que él mismo sentía, no está haciendo otra cosa que articularlos en una nueva «posicionalidad enunciativa» para así actualizarlos, redefinirlos y pluralizarlos. Este proceso fortalece el vínculo entre lenguaje, poesía y biografía que define la «mirada exiliar» de Gelman, aun cuando los personajes enunciados (e, incluso, los enunciadores), sean otros. Ahora sí, leamos »El botánico»:

> y aquí el francés Bonpland botánico
> • buscaba asclepias lirolensis
> • o chinchonas acaridáceas?
> encontró en cambio las ignotas
> • caras o rostros del amor

[3] *El ABC de Byobu*, Madrid: AdamaRamada Ediciones, 2005.

• a la india Nunu de los zambos
• junto a la boca del Orinoco

junto a la boca del Orinoco •
durmió al cuidado del peligro
• comía arroz yucas hormigas •
plátanos y manjar de mono •
mirándose en los cocodrilos
• en el silbido de las boas •
en el rugido de los tigres
• mientras se alzaban los temores •
como hogueras nunca apagadas

a la calor de esas hogueras •
aquí el francés Bonpland botánico •
entró en las dulces partes de Nunu
• mientras giraban en la noche •
las catedrales medievales
• toda la rue du chat qui pêche •
como planetas instantáneos •
apagándose en la mitad
entre los pechos de la Nunu •
que hablaban sus idiomas suaves •
más poderosos que la selva •
más bellos que los tigres en
• la luz violeta de su vientre •
o que los cocodrilos bocas •
del Orinoco padre o río
• o que las boas onduladas •
como olitas del Sena gris

temió amó a Nunu comió mono •
con su levita directorio •
tuvo 15 días de miel •
y cuando alguno robó a la india •
(no por deseo de su carne
• o de sus partes destinadas •
al amor puro y duro y otro •

sino para hacerlas volver •
a la desencadenada •
selva o sacarlas del amor •
para otro mundo como es
• o amor es de otro mundo o es
otro mundo directamente)
Bonpland decía al rededor:
•
«hermano cocodrilo di •
dónde está Nunu la dulzona •
de varios pechos a saber: •
el que te da leche de amor
• el que te apaga la maldad •
el que te viste contra el miedo •
el que se tiembla en la caída
• porque no sabe si te alzará»
• o al tigre de rayas de rey:
• «dónde está Nunu tigre tigre •
ahora salido de mi sangre»
• o a la boa: «cómo está Nunu •
la de la luna en la rodilla»

la de la luna en la rodilla •
se la llevaron y Bonpland
• no quiso saber más de estrellas •
o de misterios de la mar
• o de volcanes encendidos
• o de plantas quietas en sí •
y aunque se fue del Orinoco •
de sus herrumbres suaves verdes •
y aunque lo amó la emperatriz •
(la Josefina de Napoleón)
y aunque ella eligió sus brazos •
para morirse de una vez •
aquí volvió el Bonpland a Nunu •
y nunca jamás la encontró

pero comía yucas hormigas
• arroz manjar de mono plátanos •

y bebía aguas del Orinoco •
como quien come a una mujer •
como quien bebe a una mujer

y esta es la historia de Bonpland
• clasificó muchas plantitas •
del continente americano •
pero él vivía en Nunu oh Nunu
la de la luna en la rodilla
• la de varios pechos de amor •
la de planetas apagados
• como la rue du chat qui pêche •
volando abriendo su mitad
• para el francés que la quería •
como jardín oh Nunu oh Nunu •
como la noche Nunu Nunu (2004, 241-244)

¿Qué nos autoriza a leer en este poema el vínculo entre exilio e intertextualidad? Bonpland no era un literato como Lautréamont, tampoco un héroe militar como Horacio Nelson, ni mucho menos un luchador anónimo como Emilio Jáuregui: en todos ellos lo literario y lo político están presentes desde la alusión nominal. Pero en un naturalista francés que vivió entre los siglos XVIII y XIX ese vínculo no es tan claro. No por lo menos a primera vista. Como la del almirante Nelson, la fábula de Bonpland también cuenta una historia de amor y de pérdida: al margen de la fama que les ha otorgado la historia oficial, ambos sufrieron de amores como cualquier mortal y murieron apartados de las mujeres que amaban: la fascinante Emma Lyon (casada con el embajador William Hamilton) y la india Nunu (raptada por un indio que la devolvió a la selva). Hasta aquí las semejanzas. Las diferencias surgen con la naturaleza del poder que ambos representan (el poder en estos poemas es muy importante, no olvidemos el epígrafe de Lenin): si Nelson representa el poder y la gloria militar, Bonpland representa un poder que no por modesto es menos determinante, el del lenguaje clasificatorio de las ciencias. Bonpland buscaba trasponer un rígido y denotativo sistema de signos a una naturaleza que se encargó rápida-

mente de resignificar re-componiendo a su enunciador. Más que el fracaso de la enunciación científica, estamos frente al desconcierto que produce la negativa de la naturaleza a dejarse sujetar por un lenguaje al que termina absorbiendo. Eso no tendría nada de particular si no fuera porque ese desconcierto es vivido a través del aprendizaje de las «ignotas caras del amor» que sufre Bonpland en carne propia.

Llegado a América como parte de la expedición científica organizada por Humboldt en 1799, Aimé Jacques Alexandre Goujaud, llamado «Bonpland» por su afición a las plantas, recorrió durante cinco años los territorios de Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Cuba, México y los Estados Unidos. A su vuelta en 1804, publicó como colaborador de Humboldt *Voyage aux régions equinocciales du noveau continent fait,* un apasionante y completo registro de la expedición americana, y los siete volúmenes de *Nova genera et species plantarum.* En 1804, Bonpland acepta el cargo de intendente de la *Malmaison*, la casa «personal» de campo que adquirió Josefina Bonaparte tres años después de su boda con Napoleón. Bonpland se mantuvo en ese cargo hasta la muerte de la emperatriz en 1814. Atraído fatalmente por América, regresó en 1816 a instancias de Bernardino Rivadavia, quien lo contrató como profesor de la Facultad de Medicina y del Museo de Historia Natural de Buenos Aires. En 1820 se instaló en un poblado de Corrientes, donde organizó múltiples expediciones científicas. Sus continuas incursiones a la selva y la borrosa demarcación fronteriza con el Paraguay, lo hicieron cruzar inadvertidamente a este país donde fue tomado prisionero por el dictador José Gaspar Rodríguez de Francia. Sólo después de diez años de cautiverio (donde ejerció, entre otras actividades, la medicina y el cultivo del mate) fue dejado en libertad. En vez de volverse a Europa, el inquieto Bonpland se dedicó a recorrer las misiones brasileñas y se estableció en San Borja, donde continuó sus investigaciones botánicas; luego regresó a Corrientes para recorrer el territorio fronterizo entre Argentina, Uruguay, Brasil y Paraguay. Encariñado con el país que lo secuestró una década, se unió con la hija de un cacique local llamada María, con quien tuvo dos hijos. Exiliado de su país, de su lengua y de su nombre, Bonpland murió en Santa Ana el 11 de mayo de 1854.

Si bien la fábula de Gelman privilegia un episodio de su primer viaje, esta breve biografía de Bonpland ofrece una idea del carácter simbólico de su relación con Nunu y del poder que ejerció en su vida, incluso después de haberla perdido. Ahora bien, la fábula del botánico no se inicia con las palabras del poema (ni termina con su final); el comienzo *in medias res*, que tanta ambigüedad le añade a la historia, nos sitúa en el espacio mismo donde se está produciendo la enunciación:

y aquí el francés Bonpland botánico
• buscaba asclepias lirolensis
• o chinchonas acaridáceas
encontró en cambio las ignotas
• caras o rostros del amor
• a la india Nunu de los zambos
• junto a la boca del Orinoco

La historia que ocupa el espacio anterior a la *y* minúscula que inicia el relato está silenciada, pero no suprimida: pertenece a un viejo lugar de enunciación cuya relevancia se sitúa por debajo del nuevo, marcado directamente por el adverbio *aquí*. La oposición entre lo viejo y lo nuevo corresponde, naturalmente, al Viejo Mundo de donde viene Bonpland investido con su prestigioso sistema de signos, y al Nuevo Mundo cifrado en las selvas del Orinoco. La ambigüedad surge cuando interpretamos el *aquí*, como el espacio textual donde la fábula construye su propia ficción y, a la vez, su propio referente: la cualidad anafórica del deíctico *aquí* invita a identificar el poema con el Nuevo Mundo, y a ambos con el lugar de enunciación donde sus signos serán transpuestos y modificados. Esto lo sabe muy bien el hablante, a quien no le interesa ni la verdad del discurso científico, ni la verdad del discurso histórico (¿existió realmente la tal Nunu?, ¿fue Bonpland amante de Josefina?); lo que le interesa contarnos es lo que encuentra Bonpland *en cambio* de lo que buscaba. El tono burlón que se adivina tras las la mención en latín de los nombres científicos deja entrever la impropiedad de la nomenclatura de Linneo en un espacio irreductible a la clasificación sistemática. Ese tono burlón, sin embargo, no descalifica las intenciones de Bonpland, empeña-

do en encontrar en los insectos las causas de extrañas enfermedades y en las plantas sus remedios curativos[4]. Lo que encuentra Bonpland es algo que su prestigioso sistema clasificatorio no está en condiciones de prevenir ni, mucho menos, de proteger: el desinteresado amor de la misteriosa india Nunu.

¿Cómo era físicamente Nunu? El poema no nos ofrece ninguna pista, aunque nos hace suponer que poseía cualidades que aventajaban la hermosura que privilegian los patrones occidentales. En el Capítulo X de *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Mundo*, Humboldt ofrece esta descripción de las mujeres chaimas:

> no son lindas, según las ideas que atribuimos a la belleza; las jóvenes, sin embargo, tienen cierta dulzura y tristeza en el mirar que contrasta agradablemente con la expresión algo dura y salvaje de la boca. Llevan los cabellos reunidos en dos largas trenzas. No se pintan el cutis ni conocen otros ornamentos en su extrema pobreza que collares y brazaletes hechos de conchas, huesos de pájaros y semillas. (172)

La descripción de Humboldt se detiene significativamente en la mirada y nos hace sospechar que en ella radican los encantos con los que Nunu sedujo al joven Bonpland. Se trata de una atracción donde las convenciones diseñadas por el «gusto» dejan lugar a la atracción diseñada por el extrañeza de un conocimiento no mediado por ningún tipo de adorno ni afeites; vale decir, por ningún tipo de artificio que estorbe el libre acceso a la naturaleza de Nunu. Por otra parte, la ausencia de descripción física da por sentada la aceptación, por parte de Bonpland, de un código de belleza que forma parte del nuevo lugar de enunciación. En este sentido, es pertinente recordar el poema «El sueño del Príncipe-Elec-

---

[4] «Acaridáceas» son ácaros portadores de enfermedades de la piel, «lirolensis» artrópodos venenosos. La «chinchona» es el nombre genérico de los árboles de la quina, cuya corteza posee virtudes farmacéuticas, las «asclepias» son plantas medicinales. Ambas fueron bautizadas por Linneo, la primera en honor a la Condesa de Chinchón, la segunda en honor a Asclepios, dios griego de la medicina.

tor» de Álvaro Mutis (*Caravansary*, 1981), donde figura la perturbadora descripción de una indígena americana bañándose en un río ante los sorprendidos ojos de un príncipe europeo:

> Una presencia extraña le hizo volver la vista hacia la orilla. Allí, con el agua a la altura de las rodillas, lo observaba una mujer desnuda, cuya piel de color cobrizo se oscurecía aún más en los pliegues de las axilas y del pubis. El sexo brotaba, al final de los muslos, sin vello alguno que lo escondiera. El rostro ancho y los ojos rasgados le recordaron, vagamente, esos jinetes tártaros que viera de joven en los dominios de sus primos en Valaquia. Por entre las rendijas de los párpados, las pupilas de intensa negrura lo miraban con una vaga somnolencia vegetal y altanera. El cabello, también negro, denso y reluciente, caía sobre los hombros. Los grandes pechos mostraban unos pezones gruesos y erectos, circuidos por una gran mancha parda, muy oscura. El conjunto de estos rasgos era por entero desconocido para el Príncipe-Elector. Jamás había visto un ser semejante. Nadó suavemente hacia la hembra, invitado por la sonrisa que se insinuaba en los gruesos labios de una blanda movilidad selvática. Llegó hasta los muslos y los recorrió con las manos mientras un placer hasta entonces para él desconocido le invadía como una fiebre instantánea, como un delirio implacable. Comenzó a incorporarse, pegado al cuerpo de móvil y húmeda tersura, a la piel cobriza y obediente que lo iniciaba en la delicia de un deseo cuya novedad y devastadora eficacia, lo transformaban en un hombre diferente, ajeno al tiempo y al sórdido negocio de la culpa. (Mutis, 141)

Como Bonpland, el Príncipe-Elector es también un exiliado, pero la transposición a la que es sometido en la posada de Hilldershut no sólo compromete las relaciones entre realidad y sueño (del que también es exiliado por un destino supuestamente más noble), sino también las del presente europeo con la de un futuro americano cuya seducción lo perseguirá en la vigilia recordándole amargamente su condición de Príncipe-Elector. En el poema de Gelman, en cambio, la realidad y el sueño conviven con tanta despreocupación como presente europeo y el futuro americano: mientras ocurrían los encuentros de Bonpland y Nunu «giraban

en la noche ?/ las catedrales medievales / toda la rue du chat qui pêche ? /como planetas instantáneos ?/ apagándose en la mitad»[5]. Se trata del erotismo como liberación, ya no sólo de la culpa, sino de las barreras impuestas por el tiempo y el espacio. Al proponer una equivalencia entre búsqueda científica y encuentro amoroso, el hablante de «El botánico» nos invita a ver en el amor una forma (tal vez la más ardua, pero también la más fecunda) de conocimiento. Un conocimiento que las ciencias habían desterrado de sus dominios y cuya restauración les correspondió a los románticos, estrictos contemporáneos de Bonpland.

Situándose en las antípodas del discurso científico –preocupado por analizar, separar y clasificar las distintas especies– lo que narra esta fábula es un proceso de conocimiento donde lo lingüístico es inseparable de lo erótico, y lo alimenticio consustancial a la cultura: el amor de Nunu le permite a Bonpland dormir junto a la boca del Orinoco «al cuidado del peligro», comer «arroz yuca hormigas plátanos y manjar de mono», mirarse «en los cocodrilos en el silbido de las boas en el rugido de los tigres». Más que un goce destinado a gratificar las urgencias del cuerpo, los encuentros con Nunu son descritos como el ingreso a un mundo unificado donde todo, incluyendo las catedrales medievales y la calle más estrecha de París, gira «como planetas instantáneos apagándose en la mitad»[6]. Se trata de un cuerpo-selva que le enseña al botánico sus «idiomas suaves» a través de los misteriosos caminos del amor. Refiriéndose a la fragilidad de las relaciones amorosas en el mundo globalizado (al fin y al cabo el mundo donde se desenvuelven el

---

[5] Estos encuentros, por breves que fueran, le estaban vedados al Príncipe-Elector. Una vez que se adentra en las aguas del río en dirección a la extraña y atractiva mujer, un andrajoso viejo de barba entrecana lo detiene con estas palabras: «No, Alteza Serenísima, no es para ti la dicha de esa carne que te pareció tener ya entre tus brazos. Vuelve, señor, a tu camino y trata, si puedes, de olvidar este instante que no te estaba destinado. Este recuerdo amenaza minar la materia de tus años y no acabarás siendo sino eso: la imposible memoria de un placer nacido en regiones que te han sido vedadas» (141).

[6] En este sentido, el poema se incluye en una larga tradición mítica –iniciada por Colón y el cartógrafo Juan de la Cosa– que sitúa el paraíso terrenal en el territorio interior la costa venezolana. La tesis colombina se apoya en las autoridades de la Biblia, san Isidro, san Ambrosio, Estrabón y Scoto (Morón, 61-71).

autor y sus lectores), Zygmunt Bauman invoca la tesis de Lévi-Strauss según la cual «el encuentro entre los sexos es el terreno en que la naturaleza y cultura se enfrentan por primera vez», y añade que se trata «del punto de partida y origen de toda cultura» (59). Esta observación antropológica podría invitarnos a leer el encuentro entre Bonpland y Nunu como una escenificación de este enfrentamiento (Adán y Eva redivivos en el paraíso del Nuevo Mundo) si no fuera porque en este caso es la naturaleza quien seduce a la cultura, pero no para destruirla ni para imponer su superioridad, sino para convencerla de que ella es *otra* cultura perfectamente capaz de generar su propio sistema de signos[7]. De allí que el vínculo entre la adquisición de los códigos y el aprendizaje erótico en el que es iniciado Bonpland refuerce el carácter simbólico de Nunu, cuyo nombre en lenguas nativas evoca tanto a la tierra como a la luna. El mismo Humboldt fue sensible a tan extraña identificación: «En tamanaco y en caribe, *nono* significa la tierra; *nuna* la luna, como en chaima. Esta relación me ha parecido bien curiosa; y así los indios del río Caura dicen que la luna es *otra tierra*» (187)[8]. Como en las mitologías del Viejo Mundo, en la de los indios Chaimas la tierra y la luna también simbolizan a la madre primordial. Este hermoso lugar común sugiere que la pérdida de Nunu es sufrida por Bonpland como el equivalente a un segundo nacimiento, o –como lo ha enunciado Gelman en relación a su propio nacimiento– a la renovada puesta en escena de nuestro primer exilio: el del paraíso terrenal y el del útero materno[9].

---

[7] Más que una cifra simbólica de la naturaleza, Nunu es la cifra de una cultura que ha sabido convivir con la naturaleza. No se trata, entonces, de idealizar la naturaleza buscando en ella lo que la cultura ha perdido o trastocado irremediablemente. El mismo Lévi-Strauss lo había advertido: «En efecto, se cae en un círculo vicioso al buscar en la naturaleza el origen de reglas institucionales que suponen –aún más, que ya son– la cultura y cuya instauración en el seno de un grupo difícilmente puede concebirse sin la intervención del lenguaje» (41).

[8] Estas observaciones lingüísticas de Humboldt se encuentran corroboradas por Jesús Israel Acevedo, quien en su *Diccionario Chayma* (2005) registra los vocablos *Nono* y *Nuno*, con el significado de *tierra* y *luna* respectivamente.

[9] En su extenso poema *Carta a mi madre* (1989) Gelman escribe: «debo haber sido muy feliz adentro//tuyo/habré querido no salir nunca de vos/me//expulsaste y lo expulsado te expulsó» (2007, 13).

¿Por qué pierde Bonpland a Nunu? El hablante no atribuye la pérdida a una voluntaria decisión de los amantes, sino a la decisión de «algún indio» que la robó para devolver sus partes a la desencadenada selva. De este modo, subraya las advertencias de la «sabiduría bárbara» ante los peligros que corría Nunu al lado de Bonpland: la especialización de sus «partes» y el doloroso ingreso a un sistema cultural que ha logrado sustituir, utilizar y transformar la naturaleza. Dicho con otras palabras: de lo que salva el indio a Nunu es de convertirse en objeto de estudio y, al mismo tiempo, de encadenarla a las normas culturales de Occidente. A diferencia de aquellos europeos que optaron por abandonar sus ropas e incorporarse a la selva, Bonpland no quiso (o no pudo) desprenderse de su «levita directorio», apartándose de este modo de la desnudez natural de Nunu y de los suyos. La oposición entre vestimenta y desnudez proyecta sus contenidos simbólicos en la oposición entre encadenamiento y desencadenamiento. Eso lo observó muy bien Humboldt al señalar la resistencia de los habitantes de la boca del Orinoco a aceptar la vestimenta que les ofrecían los misioneros:

> Los chaimas, como todo pueblo semisalvaje que habita en regiones extremadamene cálidas, tiene una señalada aversión por los vestidos [...] en la zona tórrida [...] se ve que los indígenas tienen vergüenza, como dicen ellos, de estar vestidos, huyendo a los bosques cuando se les obliga demasiado presto a renunciar a su desnudez. (170)

No es ninguna paradoja que sea en la búsqueda de Nunu donde los brevísimos «15 días de miel» pongan a prueba su eficacia. El botánico llega al extremo de interrogar a los distintos animales sobre su paradero, y es en ese momento de desesperación donde advertimos el magisterio de Nunu, pues Bonpland no sólo es capaz de dirigirse al cocodrilo, al tigre y a la boa en su propia lengua, sino que los llama «hermanos», como si la comunidad de lenguaje (que es, no lo olvidemos, la comunidad de la fábula) fuera también una fraternidad a la que ahora pertenece por derecho propio. Adaptando la definición de Kristeva sobre la intertextualidad, podríamos decir que no sólo el lugar de enunciación

(las selvas del Orinoco) y su objeto denotado (los elementos de su naturaleza), sino también su enunciador (el botánico) «son simples, completos, ni idénticos a sí mismos, sino siempre plurales, fragmentados, susceptibles de ser tabulados».

El exilio de Bonpland se resuelve en la adquisición de un nuevo sistema de signos que sólo es posible gracias a una pérdida esencial. De aquí en adelante, el botánico vivirá para compensar esta pérdida: a su vuelta en París con «la Josefina de Napoleón» (cuya *Malmaison* rodeada de plantas exóticas era, a su vez, una compensación simbólica de su Martinica natal) y, años más tarde, con María, la hija de un cacique guaraní. Lo que sufre Bonpland es –para jugar con el vocabulario de Gelman– un proceso de con/fusión causado por el resquebrajamiento de un sistema de signos en el que hasta ese entonces se sentía protegido. Esta con/fusión (que no es otra cosa que la inesperada fusión de sistemas antagónicos) genera en el botánico una forzosa di/versión, es decir, lo convierte en una versión de sí mismo sin dejar de ser quien era. La diversión causada por la confusión de los sistemas significantes se encuentra sugerida en una broma de Groucho Marx que a Gelman le gusta repetir: entrevistado para ocupar el puesto de gerente en un hotel en Casablanca, le preguntan qué acciones tomaría si le ofrecieran el puesto. Groucho contesta que mezclaría todas las llaves del tablero y las volvería a colocar aleatoriamente. «¿Y la confusión?», preguntan alarmados los entrevistadores. «¿Y la diversión?», replica Groucho[10]. El tablero donde cada llave corresponde a un huésped se ofrece como una metáfora del orden sistematizador y racionalista que Groucho propone subvertir ofreciendo otro no menos arbitrario, pero más divertido. Tal vez la atracción de Gelman por esta broma tenga que ver con su fascinación por los grandes sistematizadores de los siglos XVII y XVIII homenajeados por John Wendell, la primera de sus numerosas diversiones[11]. Como buen hijo de la Ilustración, Bonpland se incluye en esa estirpe de sabios expuestos a las grie-

[10] Citado por Marcelo Pichón Riviere en «Juan Gelman. Poesía y otras cuestiones», *Clarín*. Domingo 17 de setiembre de 2000. La escena figura en la película *Una noche en Casablanca* (1946).

[11] «Traducciones I. Los poemas de John Wendell», incluido en la primera edición de *Cólera Buey* (1971).

tas de su propio saber: el naturalista Buffon enamorado de su gata a la que no le enseñó a hablar «por miedo al desengaño» (CDI), el enciclopedista Diderot quien vio la Revolución francesa en los libros y murió «sin saber por qué lloraba el rengo» (CDXII), el filósofo Descartes quien concibió el método universal de la duda «entre obuses austriacos...el empecinamiento alemán [y] la mosquetería de los checos» (CCCLV). Las fabulaciones de Gelman no ocultan el apasionamiento con el que estos personajes sacrificaban su existencia a un sistema de signos que aspiraba a ordenar el mundo aunque fuera necesario sacrificar sus matices y claroscuros. Un sistema de signos que –parafraseando la cita de Marx– jamás consideraron un medio, sino un fin. Cito el poema dedicado a Buffon, que bien pudo llamarse «El zoólogo»:

«el hombre sería un misterio a no ser
por los animales» dijo Buffon
francés naturalista
prolijo puntual se
levantaba a las 4
a ver la ronda de los peces o
el majestuoso amor del ciervo y
lo acompañaba su gata a la

que amaba ciegamente y triste
no le enseñaba a hablar por miedo
al desengaño más cruel oh
el animal sería un hombre a no ser

por el misterio decía también
Buffon en baja voz o el hombre
sería un animal a no ser por
los misterios decía triste cada vez (2004, 144)

Como en los casos de Descartes y Diderot, el racionalismo que condujo a Buffon a diseñar un metalenguaje tan ajeno a la poesía, se transforma en irracionalismo una vez que escarbamos en las pequeñas miserias de su vida cotidiana. Y es, precisamente, en estas miserias donde asoma la amenaza del caos que todos ellos

(Bonpland incluido) intentaron conjurar con su portentoso sistema de clasificación científica: el misterio se encargará de mezclar las llaves del tablero para divertirlos luego de la confusión. Y ese misterio n o es otro que la poesía.

La identificación entre misterio y poesía (sugerida en cada uno de los epígrafes del libro) no debe conducirnos a la identificación del caos con la poesía, sino, más bien, a la percepción de la poesía como un espacio donde es posible construir un sistema de signos que nos libere de las «telarañas de la costumbre» a las que se refería Cortázar. Lejos de restarles valor a los grandes sistematizadores, Gelman se deja conmover por la patología de estos melancólicos obsesionados por organizar el mundo y extrae de ellos una lección para su quehacer poético y un modelo para su obra[12]. Es como si la fábula del botánico nos advirtiera que la poesía no puede (ni debe) organizar enciclopédicamente el mundo, pero que puede aspirar a registrarlo desde «las ignotas caras del amor» para hacerlo más habitable. Tal vez ésa fue la enseñanza que le dejó Nunu al ciudadano Bonpland, quien logró convertirse –como quería Humboldt– en «un sabio digno de llamar la atención del público», pero nunca quiso regresar a su patria ©

OBRAS CITADAS

Acevedo, Jesús Israel: *Diccionario Chayma.* diccionario-chayma/diccionario-chayma.shtml.

Bauman, Zygmunt: *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos.* Trads. Mirta Rosemberg y Jaime Arrambide, Buenos Aires, Fondo deCultura Económica, 2005.

Corominas, Joan: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana.* Gredos, Madrid, 2008.

[12] Un título tan vinculado con los discursos del descubrimiento y conquista como *Relaciones* (1973), adquiere un sentido de homenaje a estos sistematizadores y, de paso, propone una poética que alía la escritura poética con los registros de la memoria. En este sentido, el piadoso registro de las relaciones familiares (como aquella del abuelo leyendo en momentos de mayor amenaza una relación de rabinos, el último de los cuáles era él) cumple un papel tan decisivo como el de la historia social en la que se inserta.

Cortázar, Julio: «Contra las telarañas de la costumbre». Prólogo: Juan Gelman. *Interrupciones 1*. Seix Barral, Barcelona, 1997.

Diccionario de la Real Academia Española. Vigésima primera edición. Real Academia Española, Madrid, 1992.

Gelman, Juan: *Carta a mi madre*. 1989. Ediciones Monte Carmelo, Comalcalco, 2007.

– *Sidney West y otros poemas*. Visor, Madrid, 2004. [Incluye *Cólera Buey (1971)*, *Fábulas* (1971) y *Los poemas de Sidney West (1969*].

– *Oficio ardiente*: María Ángeles Pérez López, ed. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2005.

Humboldt, Alejandro de y Amadeo Bonpland: *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente.* Tomo II. Lisandro Alvarado trad. Biblioteca Venezolana de Cultura, Caracas, 1941.

Kristeva, Julia: *La révolution du langage poétic.* Paris: Éditions du Seuil, 1974.

Lévi-Strauss, Claude: *Las estructuras elementales de parentesco.* Marie Therése Cevasco, trad. Planeta-De Agostini, Barcelona, 1985.

Menéndez Pidal, Ramón: *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí).* Tomo I. Espasa-Calpe, Madrid, 1953.

Morón, Guillermo: *Historia de Venezuela. Tomo I. La creación del territorio.* Italgráfica Impresores/Editores SRL, Caracas, 1971.

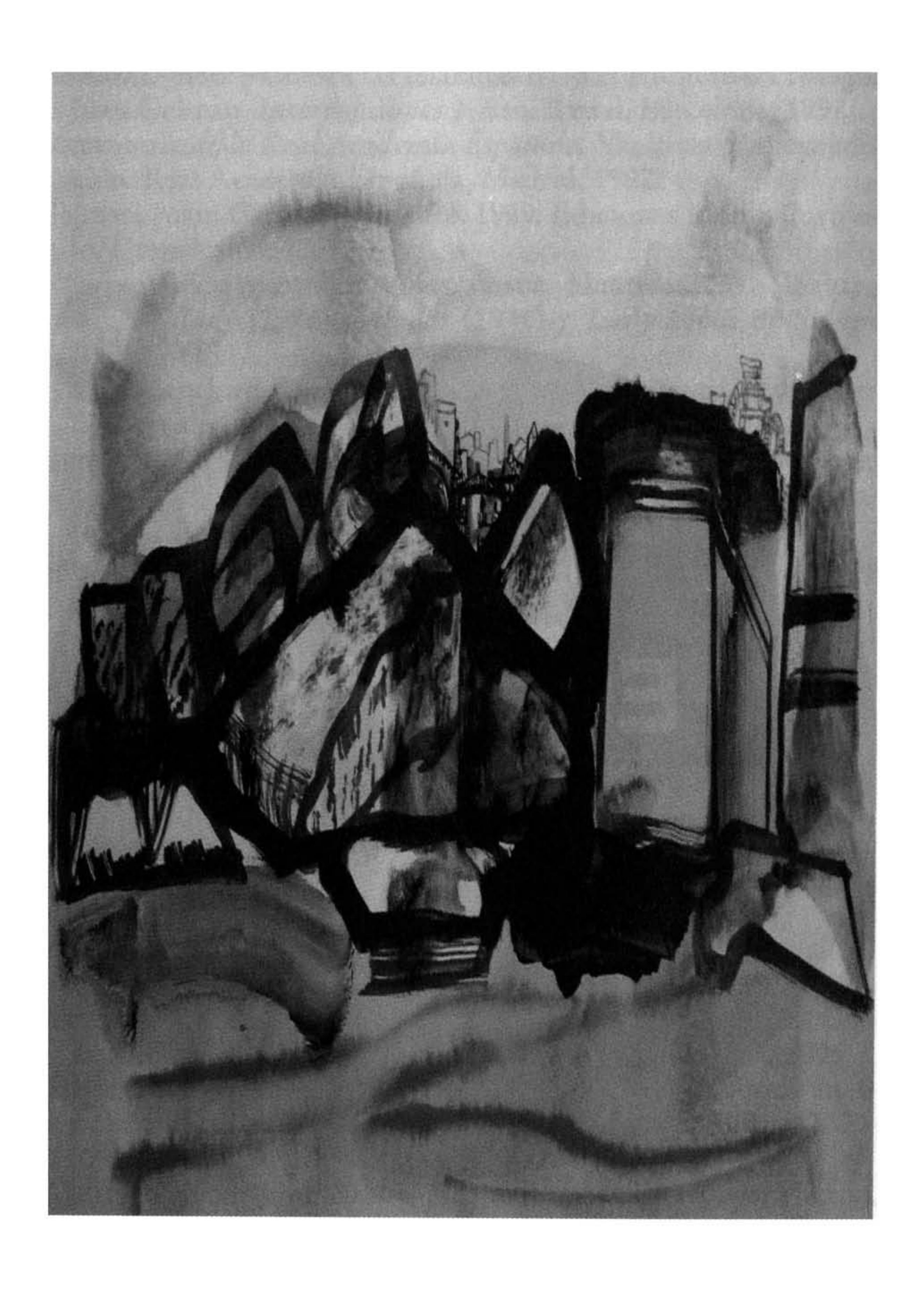
Mutis, Álvaro: *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía 1948-1988.* Fondo de Cultura Económica, México, 1990.

Pérez López, María Ángeles: *Oficio ardiente*. Prólogo: Juan Gelman. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2005.

Pichón Riviere, Marcelo en «Juan Gelman. Poesía y otras cuestiones» http://www.clarin.com.ar/suplementos/cultura/2000-09-17/e 00301d.htm

Vitale, Ida: *El ABC de Byobu*. AdamaRamada Ediciones, Madrid, 2005.


Entrevistas



Diana Bellessi: «Las palabras solemnes son puertas selladas que no dejan pasar el aire»

Osvaldo Picardo

La poesía de Bellessi se ha vuelto imprescindible en la literatura argentina. No se puede discutir su nombre ni su lugar entre las

[1] Diana Bellessi nació en Zavalla, provincia de Santa Fe, Argentina, en 1946. Estudió filosofía en la Universidad Nacional del Litoral, y entre 1969-75 recorrió a pie el continente. Durante dos años coordinó talleres de escritura en las cárceles de Buenos Aires, experiencia encarnada en el libro Paloma de contrabando (Torres Aguero, Buenos Aires, 1988). Ha publicado: *Destino y propagaciones* (Casa de la cultura de Guayaquil, Ecuador, 1970); *Crucero ecuatorial* (Sirirí, Buenos Aires, 1981); *Tributo del mudo* (Sirirí, Buenos Aires, 1982) -los últimos dos libros mencionados han sido reeditados en un solo volumen por Libros de Tierra Firme en 1994-; *Contéstame, baila mi danza* (selección y traducción de poetas norteamericanas contemporáneas, *Ultimo Reino*, Buenos Aires, 1984 -reeditado en versión ampliada por la editorial Angria, Caracas, en 1995, bajo el nombre de Diez poetas norteamericanas-); *Danzante de doble máscara* (Ultimo Reino, Buenos Aires, 1985); *Eroica* (Libros de Tierra Firme/Ultimo Reino, Buenos Aires, 1988); *Buena travesía, buena ventura pequeña Uli* (Nusud, Buenos Aires, 1991); *Días de seda* (selección y traducción de poemas de Ursula K. Le Guin, Nusud, Buenos Aires, 1991); *El jardín* (Bajo la Luna Nueva, Rosario-Buenos Aires, 1993, reeditado en 1994); *Colibrí, ¡lanza relámpagos!* (poemas escogidos, Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1996); *Lo propio y lo ajeno* (un libro de reflexiones, Feminaria, Buenos Aires, 1996; reedición aumentada, Lom, Santiago de Chile, 2006); *The twins, the dream* (libro a dos voces con Ursula K. Le Guin, Arte Público Press, University of Houston, Houston, 1996); *Sur* (Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1998). Gemelas del sueño (con U.K.Le Guin, Grupo Editorial Norma, Bogotá, 1998);

grandes voces de la actualidad. Sin duda, Bellessi tiene lo que hay que tener para decir lo que dice y escribe. Así, «Tener lo que se tiene», se llama el libro de 1.200 páginas que la Editorial Adriana Hidalgo acaba de publicarle. Es un volumen con toda su poesía reunida que incluye otro libro inédito del mismo nombre.

Su palabra «vive / y sueña en la delicadeza de lo real»... sin que desaparezcan de lo real lo que lo subleva y lo hace más y más humano: «esa magia/ del engranaje simple y certero que nadie/ puede explicar pero todo el mundo entiende». Mirar y cantar abren un diálogo de descubrimientos, que hacen de su escritura todo un ejercicio de encantamiento y, recién luego, de entendimientos.

También ella, la Diana que escucho hablarme al teléfono, desde pleno monte del delta argentino, fascina con una charla sin orillas. Me cuenta del pájaro que en estos días volvió a aparecer en los árboles de las riberas. Hacía tiempo que no se le veía por el lugar. Es una reina mora, entre los que viven aquí: zorzales y mirlos y carpinteros y colibríes, garzas y biguás... «y unos búhos pequeñitos a los que se les dicen tamborcitos por su cantar; de vez en cuando se avista un martín pescador, un relámpago sobre el río, o un azulejo, o hace apenas unos días, esa reina mora...»

De este modo, entre llamadas telefónicas y correos electrónicos, pude adentrarme en su mundo y en su isla en el delta del Paraná, metáfora del tesoro de un largo recorrido por América y la existencia.

Leyenda (poemas escogidos, Nuevas Ediciones de Bolsillo, Barcelona, 2002); *Antología poética* (Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2002); *Mate cocido* (Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires 2002); *Desnuda y aguda la dulzura de la vida* (selección y traducción de la obra de Sophía de Mello Breyner, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2002); *La edad dorada* (Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2003); *La rebelión del instante* (Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2005); *Variaciones de la luz* (en obra, Bajo la luna, Buenos Aires, 2006); *Persecución del sueño* (poemas escogidos, Lom, Santiago de Chile, 2006); *La penumbra que mira el oro* (poemas escogidos, Limón, Buenos Aires, 2006); *La voz en bandolera* (poemas escogidos, Visor, Barcelona, 2008); *Tener lo que se tiene* (poesía reunida, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2009). En 1993 le fue otorgada la beca Guggenheim en poesía; en 1996 la beca trayectoria en las artes de la Fundación Antorchas; en 2004 el diploma al mérito del Premio Konex; y en 2007 el premio trayectoria en poesía del Fondo Nacional de las Artes.

– *Me gustaría empezar por una cuestión que hace a las ediciones de tus libros. Algunos de ellos, no sólo se demoraron antes de ser publicados, sino que también parecen haber sido coetáneos de otros libros, ya sea en sus escrituras o reescrituras.*

– Hay una cronología de edición que no siempre se corresponde con la de escritura; los libros pueden tardar en publicarse, de hecho *Buena travesía, buena ventura pequeña Uli*, por ejemplo, fue publicado veinte años después de haber sido escrito. Por eso, en la poesía reunida que acaba de aparecer, se respeta la cronología de escritura y se aclaran luego las fechas de edición. En realidad, cuando estoy entregada a un libro, sólo escribo dentro de esa casa, es decir, en el registro de ese tono y esa voluntad específica de enunciado, que incluye tanto la autonomía de cada poema como la estructura discursiva que va apareciendo a medida que el libro crece.

– *Tus largos viajes por América te impusieron ciertas condiciones para escribir, ¿cómo hacías?*

– He viajado mucho, y suelo escribir brevísimas anotaciones cuando lo hago, sobre todo frases de la gente, o nombres locales de aquello que llama mi atención. Pero escribir, verdaderamente, lo hago cuando vuelvo a casa. Salvo en un período largo de viaje en mi juventud, en el que vagabundeé con mi mochila durante casi seis años; entonces hice de cualquier lugar mi casa y mantuve una constancia de escritura. *Buena ventura, buena travesía pequeña Uli* fue un libro escrito en el camino, por ejemplo, y otros que por ahora decidí mantener inéditos.

– Danzante de doble máscara *es un libro de los años 80 en el que hay una referencia a la crónica de América y a la de los inmigrantes italianos. ¿Te preocupaba recuperar un pasado propio que coincidía con el de Argentina?*

– La pregunta en torno a quiénes somos es intensa para cualquier argentino, y lo era aún más décadas atrás. En mi caso, por otra parte, al provenir de una familia humilde del campo y migrar luego hacia la ciudad letrada, con los beneficios y los trastornos

---

«Cuando estoy entregada a un libro, sólo escribo dentro de esa casa, en el registro de ese tono»

que esto implica, la pregunta se hizo más acuciante; y al reconocer mi pertenencia al continente, a la Patria Grande, en parte por esos años de viajar y vivir en muchos países latinoamericanos, las dos máscaras, los dos orígenes culturales, el europeo y el americano –siempre en conflicto por la característica colonial e imperial del primero– estallaron en mi cabeza y en mi escritura. La senda que encontré para empezar a hablar de ello fue ese libro, o quizás ya venía hablando de ello antes, y es algo que no se acaba, pero se fue volviendo más íntimo, y en un registro entendido más y más como conflicto de clases.

– *¿Podríamos decir que hay un tono propiamente «bellessiano» en el que tu «yo» habla mirando atrás, desde la evocación y, al mismo tiempo, desde lo que se descubre?*

– Si bien siempre miramos el más actual de los presentes desde la evocación de un pasado, diría que sólo *Crucero Ecuatorial* se caracteriza por haber sido escrito como una evocación, la evocación de un viaje o de sus fragmentos, algunos años después de haberlo llevado a cabo. Salvo en el caso de aquellos escritos claramente como un relato del ayer que me constituye –«Detrás de los fragmentos» de *Danzante de doble máscara*, por ejemplo–, siento que mis poemas nacen siempre convocados por algo del más inmediato presente, aunque el presente esté lleno de pasado, sin duda, en la mirada que elige ver lo que ve, lo que recorta, y en la emoción que le suscita.

– *En tu poesía, el relato, la memoria, el canto aparecen como insoslayables actos de escritura. Diría que intentan encantar el oído despertando otras voces, otros ritmos, otros fraseos, en una antesala del lenguaje adonde se debe viajar para recuperar lo perdido...*

– Suelo decir que yo, o el sí mismo, está lleno de otros, como el presente del pasado y también del sueño del futuro: pero hay algo incandescente que de pronto se ve o se oye –en mi caso es siempre «afuera», en el mundo de los seres y las cosas–, la puerta que se abre y a través de la cual el corazón y la mirada tienden su

---

«Mis poemas nacen siempre convocados por algo del más inmediato presente, aunque el presente esté lleno de pasado»

red, el pensamiento lo hace después. Esa es la gracia del presente, su constante gloria. Y la puerta abierta reúne a menudo a tus parientes del ayer y a tus nuevos parientes, la sombra de unos se fusiona con la de otros, y ahí se encuentra el yo lírico, en medio de ese diálogo que el misterio de la poesía organiza a su manera.

– *¿No hay algo arcaico, ritual y mítico en esa forma poética del presente? ¿No hay también en el uso de ciertas palabras e imágenes una magia ancestral que enciende ese presente?*

– Escapo a las grandes palabras, se convierten en puertas selladas por donde no entra el aire. Pero todos somos lo que hemos sido y, al mismo tiempo, el esfuerzo y el gozo constante de quebrar la repetición, entrar a un camino nuevo. La ruptura de alguno de esos términos, que incluyen paradojas inesperadas, memoria y cambio, relectura de la memoria y cambio, nos enferma como sujetos y enferma a las sociedades a las que pertenecemos. En cuanto a tu mención de la palabra «magia», te citaría una canción de Leonard Cohen: «Magic is alive, God is afoot». La Magia está viva, Dios viene caminando.

– *Cuando leés tus poemas se puede sentir con claridad el ritmo de los versos, su particular fraseo y capacidad de encantamiento. ¿Cómo trabajás este aspecto del poema? ¿Pensás el poema para ser leído en voz alta ante un público?*

– La poesía nació cantada en mí; porque me gusta cantar escribo poesía, es mi forma de hacerlo. No, no pienso el poema para ser leído en voz alta ante un público, es un hecho demasiado íntimo escribir como para que eso esté presente; pero el ritmo, la sintaxis musical entera es de entrada, para mí, el sentido del poema; no es algo que comparezca luego, nace con el poema, es parte de su decir. Sí me ha sucedido que corrija algo pequeño dentro del poema, después de haber leído en voz alta delante de los otros, como si sólo allí lo hubiera percibido.

– *¿Querés hablarme de tu experiencia con la lectura de poesía en las cárceles? Alguna vez dijiste que sólo se canta en la cárcel...*

«La poesía nació cantada en mí. Porque me gusta cantar escribo poesía, es mi forma de hacerlo»

– En cuanto a mi expresión «se canta dentro de la jaula, como el canario», está dirigida a señalar que se canta dentro de los rigores del oficio, que hay que aprender, que no termina de aprenderse nunca, y que a su vez abre nuevas aventuras, o mejor sería decir que lo que busca expresarse en cada nuevo libro busca también su forma; es así como lo logra, con grandes novedades a veces o con sutiles cambios de tono y de acento. Volviendo puntualmente a tu pregunta sobre leer poesía en las cárceles, quisiera señalar la receptividad de esa audiencia, la emoción directa con la que reciben los versos, sin mediaciones, y que se transmite intensamente al que lee.

– *En* Buena travesía, buena ventura pequeña Uli, *del 74, hay un intento, logrado, por hacer surgir otras voces con sus historias marginales a cuestas. ¿Podés contarme a partir de acá cómo lo biográfico y lo ficcional se van uniendo en tu escritura?*

– No, no puedo, porque nada me parece biográfico y tampoco nada me parece ficcional en lo que escribo; es esa otra realidad, la de la poesía; y las historias de los otros, marginales o no, en la amorosa alteridad de quien las mira, son también las propias, las de los parientes, como ya te dije, y uno arma su propia parentela por vocación, por proyección, por extracción de clase social y demanda de pertenencia... Así que ahí se va, escuchando, respondiendo entre los otros.

– *En aquellos años ochenta constituiste parte de una de las publicaciones del género más importantes de Argentina:* Diario de Poesía *y también, desarrollaste una gran actividad coordinando talleres y lecturas...*

– Sí. Previamente, en los años más oscuros de la dictadura, establecí contacto con la gente de la revista *La danza del ratón*, y colaboré con ella; recuerdo especialmente charlas fecundas con Jonio González, uno de sus directores; un poco después conocí a los poetas de *Último Reino*, en cuya revista también publiqué, así como en la editorial; y luego tuve la fortuna de encontrarme con José Luis Mangieri, quien fue mi amigo y mi editor. Estas fueron

---

«Nada me parece biográfico y tampoco nada me parece ficcional en lo que escribo»

mis alianzas en los ochenta, junto a ellos y también con otros artistas independientes llevamos a cabo muchos ciclos de lectura; guardo con especial afecto uno que llamamos «Arte Plural», que duró más de un año convocando a poetas de diferentes tendencias, reiniciando un diálogo que se había quebrado durante la dictadura, y que reunió también a compositores de música contemporáneos. A muchos de ellos los sigo considerando mis compañeros de ruta, mis amigos cercanos, como a Eduardo Mileo por ejemplo, o a Susana Villalba, entre otros que sería largo enumerar. Estos ciclos de lectura incluyeron diálogos y discusiones muy esclarecedoras y, a menudo, remataban con una fiesta, una milonga cruzada por la salsa, la cumbia y el rocanrol... Estábamos saliendo de las catacumbas y fue una corta primavera intensa y alegre. En este contexto, fui invitada a formar parte del comité de redacción de *Diario de poesía*, donde colaboré por varios años; revista cuya permanencia, sumada a la variedad de materiales que publica, tanto en lo relativo a poesía argentina y latinoamericana como a traducciones, le ha valido el prestigio del que goza.

– *¿Hay una escritura que podamos llamar femenina o se trata de una práctica del compromiso social que nos lleva a tomar posiciones incluso en la escritura?*

– No hablaríamos de una escritura que podamos llamar «masculina» –por otra parte identificada con el canon que se considera central–, creo que es una categoría falsa; no obstante se trata, sin duda, de señalar una subalternidad de orden social que puede implicar la observación de algunas particularidades, temáticas o formales, en un tiempo histórico determinado. Sí me gustaría marcar que, en los ochenta, muchas poetas mujeres, inquietas o furiosas y particularmente alegres, sentimos gran curiosidad por lo que hacían las otras, nos leímos y establecimos un diálogo entre nosotras que considero de tremenda importancia; y quisiera también señalar que, desde entonces hasta nuestros días, muchos de los mejores libros de poesía publicados en el país pertenecen a varias generaciones de poetas mujeres.

«En los 80 estábamos saliendo de las catacumbas y fue una corta primavera intensa y alegre»

– *¿Cuánto te cambia la poesía, si es cierto que la poesía puede cambiarnos?*

– La poesía te cambia en un registro íntimo, sin aspavientos, porque es la pequeña voz del mundo, la prima lenta y retrasada que va detrás, pero en el mismo tren del habla de la gente, que va adelante.

– *¿Alguna vez pensaste en escribir otro género?*

– No. Sólo imagino el poema. Aunque también escriba algunas reflexiones en prosa, siempre como resultado de alguna demanda, conferencias por ejemplo; a menudo son metástasis de algo sentido o pensado previamente en el poema, pero que, abordando el umbral del ensayo, se enuncia, por supuesto, de otra manera.

– El jardín *es un libro que parece mostrar un quiebre en tu producción, aunque nunca dejás de establecer un diálogo con tus poemas anteriores. ¿Cómo surge* El jardín?

– Vaya a saberse cómo... Lo que puedo señalar ahora, en la perspectiva de la distancia, es que ese libro fue escrito en los años posteriores a la última dictadura, mientras se hacía claro que el retorno de las instituciones no significaba el fin de la injusticia. También en un momento de mi vida en que hice abandono del monte o bosque extraordinario para ocuparme del jardín, de las pequeñas cosas en el recortado espacio de la vida, del cuidado que requieren, del aprendizaje interminable, de la pasión, diría, como pasión que cuida. Y también de los sueños que no se olvidan. Pero creo que el verdadero quiebre se da en el libro posterior, *Sur*.

– Sur *y* La Edad Dorada *son libros donde se contempla desde una mirada emocional capaz de cambiar la realidad observada... Son libros que quieren unirnos fraternalmente con la vida...*

– A mediados de los ochenta fui invitada a dar la cátedra de Letras en la escuela de compositores e intérpretes de Sadaic. Enseñar implicó para mí ponerme a estudiar. Releí el Renacimiento y el Siglo de Oro español y el Modernismo, me entrené en la tradición de versificación de la lengua castellana y abrí mi oreja de una forma

---

«Sólo imagino el poema. Aunque escriba algunas reflexiones en prosa, son metástasis de algo sentido o pensado en el poema»

nueva. Los músicos populares –en un vasto arco que incluía ritmos urbanos y folklóricos– me enseñaron muchísimo; soy una hija de la tradición de ruptura que en la mitad de su vida fue a mirar hacia atrás sin dejar de mirar hacia delante. Esos fueron los años en los que escribí *Sur*; lo que buscaba expresarse empezó a encontrar su forma, primero en los gráciles versos de arte menor, y luego, naturalmente, en el endecasílabo y otros metros más extensos. Sin embargo he mantenido, creo, la síncopa del siglo veinte, la cesura inquietante e inestable en un lugar no previsto de la sintaxis, el encabalgamiento suave a veces o encabritado, las rugosidades, la violencia y el descaro de mi época; no como una voluntad apriorística, sino como una necesidad expresiva. Esta aventura comienza en *Sur*, y continúa, por eso lo considero un libro de quiebre en mi producción, aunque muchos otros elementos están ya presentes en libros anteriores y me parece que no es difícil advertirlos en la lectura completa de lo que he escrito hasta ahora.

– *¿Qué hay de la naturaleza, de esos pájaros y plantas que están en tu poesía, con una sorprendente capacidad contemplativa? ¿Qué ha tenido que ver lo zen y lo franciscano, o Juan L. Ortiz con todo ese mundo que contraponés a lo urbano?*

– Mi lectura de Juan L. es muy tardía, pienso que todavía no lo he leído verdaderamente, como él se lo merece. Mi trato con el taoísmo y con la poesía china leída en traducción, sobre todo en inglés, es muy antiguo. Pero creo que el verde y el bicherío, omnipresentes en mi escritura, vienen de la más remota infancia, de haberme criado en el campo de la llanura santafesina, en las parcelas escasas que mi familia arrendaba y trabajaba por entonces. Los largos años de vivir en el delta del Paraná, donde paso todavía extensas temporadas, hicieron el resto.

– *Ciertas lecturas se hacen presentes en tu obra: Simone Weil, Meister Eckhart, etc... ¿Por qué ese lado casi místico de tu poesía? Pienso en ese libro que termina con Buda mostrando una flor o en ese poema del mirlo negro que de repente te hace pensar en «la resurrección de la carne»...*

«He mantenido la síncopa del siglo XX, la cesura inquietante e inestable en un lugar no previsto de la sintaxis»

– Porque han sido lecturas intensas y prolongadas, tanto el genio de Simone Weil como el de Levinas me acompañaron durante años. La filosofía, un amor tan temprano para mí como el de la poesía, es un campo de lectura que transito con frecuencia. En cuanto al Maestro Eckhart, que roza las posiciones del Zen dentro de una tradición cristiana que nunca lo miró con buenos ojos, es para mí un puente entre la sabiduría de oriente y la de occidente, y, de algún modo, un familiar de San Juan de la Cruz, poeta al que amo. Gautama viene después, cuando mis lecturas budistas se abrazan también con las de los poetas sufíes del Islam. Un cierto ecumenismo como verás. Preguntar por qué sería como preguntar por qué en algún momento de la vida se leen la Biblia o El *Chilam Balam*, El *Kurán* o *La Palabra Resplandeciente*… Porque son grandes libros que han dado diferentes culturas, porque son la herencia de nuestra común humanidad.

– *¿Tenés alguna creencia religiosa?*

– No. Creo que tengo la gracia de la fe, la fe de creer que la vida tiene sentido, en todas sus manifestaciones.

– *Tu poesía reunida acaba de salir editada por Adriana Hidalgo. Incluye un libro inédito que además le da nombre a toda la obra,* Tener lo que se tiene. *Es un título que desafía e inquieta nuestra época …*

– El libro inédito que acompaña esta edición de la poesía reunida se llamó así no sólo porque hay en él dos breves poemas con ese título, sino por algo en el tono y el acento del mismo. Terminó dándole nombre al tomo entero quizás porque ha llegado el momento en mi vida de aceptar que ya no seré ni haré lo que los ideales de la juventud reclamaban, aunque ojalá la pelota no haya caído tan lejos de la cancha; se tiene lo que se ha hecho, lo que se ha podido hacer, y diría, dulcemente, que es bastante ©

«Creo que tengo la gracia de la fe, la fe de creer que la vida tiene sentido, en todas sus manifestaciones»

Jorge Boccanera: «El poeta se mueve en las márgenes y escribe desde el reverso del idioma

Osvaldo Picardo

Periodista, ensayista y poeta nacido en 1952, en Bahía Blanca, Argentina. Durante la dictadura militar (1976-1983), Boccanera se exilió un tiempo en México y luego en Costa Rica, donde realizó diversos estudios, al tiempo que desarrollaba distintos trabajos. Volvió a su país en 1984, pero en 1989 se fue de vuelta a Costa Rica, donde residió hasta 1997, año en el que retornó definitivamente a Buenos Aires, realizando cursos académicos, y trabajos de investigación en la Universidad Nacional de Lomas de Zamora. Boccanera dirige actualmente la Cátedra de Poesía Latinoamericana de la Universidad Nacional de San Martín en Buenos Aires y es además director de la revista cultural de esa casa de estudios, *Nómada*.

Su obra poética comprende *Los espantapájaros suicidas* (Buenos Aires, 1973); *Noticias de una mujer cualquiera* (Lima, 1976); *Contraseña* (La Habana, 1976) ; *Música de fagot y piernas de Victoria* (Lima, 1979 y Buenos Aires, 2006); *Poemas del tamaño de una naranja* (Tacna; Perú, 1979); *Los ojos del pájaro quemado* (México 1980); *Katún* (México, 1982); *Polvo para morder* (Buenos Aires, 1986); *Sordomuda* (San José, Costa Rica, 1991; Buenos Aires, 2006; Italia, 2006; traducción: Verónica Becerril y Alessio Brandolini); *Bestias en un hotel de paso* (Córdoba, 2002) ; *Palma Real* (España, 2008). Además Boccanera ha publicado compilaciones de su poesía tales como *Antología poética* (1996), *Zona de tolerancia* (1998), *Antología personal* (2001), *Poemas* (2002) o *Servicios de insomnio*

(2005) y la última, *Marimba* (2006). Autor también de varios ensayos: *Confiar en el misterio*: *Viaje por la poesía de Juan Gelman* (1994), *Sólo venimos a soñar. La poesía de Luis Cardoza y Aragón* (México, 1999) y de dos obras de teatro. Compuso canciones con varios músicos como Raúl Carnota, Alejandro del Prado, Litto Nebbia, Nahuel de Peralta, Marcelo Boccanera y Adrián Goizueta. Estos temas fueron interpretados, además de los artistas mencionados, por Mercedes Sosa, Silvio Rodríguez, el Quinteto Tiempo, Juan Darthés, Lilia Vera, Néstor Gabetta y Grupo Saloma, entre otros. Ha ganado premios tales como «Casa de las Americas», en Cuba, en 1976; y el «Premio Nacional de Poesía Joven», en México en el mismo año. En el 2008 ganó, en Madrid, el VIII Premio Casa de América de Poesía Americana por su obra *Palma real*.

Jorge Boccanera estaba empacando su ropa para viajar a Nicaragua cuando dábamos las últimas correcciones a esta entrevista. Poco le faltaba para andar por las viejas calles de la bella Granada, una de las ciudades coloniales más antiguas de América. Otro viaje, otra huella en el interminable ir y venir de este poeta argentino cuyo nombre y obra es de los más reconocidos en Latinoamérica.

Estas huellas son de exilio y también de aventura, de búsqueda y también de encuentros. Tal vez, esto mismo sea una de las razones por las cuales su voz suena en su propio país, como una de las voces más originales y difíciles de encasillar. En su palabra vive lo rioplatense, pero también vibra el son profundo de América. Boccanera es un equilibrista en una difícil cuerda floja: intenta unir, como muy pocos, las lejanías del idioma de las grandes selvas del norte y los ruidos del triste bandoneón del sur.

Su poesía sustenta esa vieja lucha por la expresión de una imposibilidad, muerde el polvo pero con la boca del que ha besado «las piernas a la poesía». Cuando lo leemos, no se puede estar ajeno a las instantáneas diáfanas de sus imágenes y emociones. No sólo elabora una erótica, sino que deslumbra diciéndole a la mujer del prójimo: «...ni siquiera/ me llamo como dices, pero/ puedes quedarte,/ hay un poco de sopa, algo de vino,/ afuera está lloviendo en otro idioma.»

«Ni siquiera/ me llamo como dices, pero/ puedes quedarte,/ hay un poco de sopa, algo de vino,/ afuera está lloviendo en otro idioma»

Otra cosa es oirlo: habla el familiar y el amigo que vuelve de lejos, con el acento de una lengua que no ha dejado de sonar muy nuestra.

– *En tu poesía se mantiene un diálogo con la tradición poética latinoamericana. Raúl González Tuñón, Neruda, Gelman, Homero Manzi, los cronistas, Jorge Teillier, Vallejo... Hay un concierto de ecos que te acompañan...*

– Yo soy un sobreviviente de mi infancia y mi infancia son las voces entreveradas del puerto de Ingeniero White, al sur de Buenos aires. En esas calles polvorientas cada persona que pasaba era una bandera, una lengua, una historia distinta. Esas resonancias, esos pasos, seguramente suenan en mi imaginación. Después vinieron las lecturas de Whitman, Neruda, Bécquer, Vallejo, más las revistas de historietas, un género al que le debo mucho. Sobre las influencias, las vecindades, hay líneas disímiles: Jorge Teillier, Enrique Molina, Homero Manzi, Luis Cardoza y Aragón, Juan Gelman, Eliseo Diego y seguramente muchos más. Aquí habría que hablar de cómo se da en cada quién la cocina de sus obsesiones; el diálogo de esencias, las correspondencias subterráneas y, sobre todo, la lucha de contrarios, ese núcleo de fuego que tensiona cada poema.

– *«El Ladrilllo» es un grupo de poetas que está en tus comienzos literarios. ¿Quiénes estaban con vos?*

– El núcleo de «El Ladrillo», por el que pasaron varios escritores, lo conformaron poetas que hoy siguen produciendo: María del Carmen Colombo, Vicente Muleiro, Adrián Desiderato, más el artista gráfico Jorge Sposari. A 35 años de su creación, veo al grupo como una experiencia breve e intensa que en apenas tres años de la turbulenta década de los 70 (entre la ferocidad de la Triple A y la masacre del golpe militar) llevó adelante sin sectarismo, numerosas expresiones culturales: lecturas, encuentros con escritores de diversos puntos del país; trabajamos con músicos y teatristas populares.

«Yo soy un sobreviviente de mi infancia y mi infancia son las voces entreveradas del puerto de Ingeniero White»

– *¿Qué relación los unía a Olga Orozco? ¿Podemos decir que las diferencias que existían entre el surrealismo argentino y la poesía del 60 alcanzaron una suerte de síntesis en tu generación, entre el compromiso social y la palabra poética?*

– Ella era la madrina del grupo. De «El Ladrillo» salieron libros, revistas, discos, posters, exposiciones. La pluralidad del grupo se evidencia en las poéticas de aquellos escritores que nos fueron cercanos: de la textura surrealizante de Olga al teatro del absurdo de Agustín Cuzzani. Recuerdo que publicamos poemas de Roberto Santoro donde hablaba de los desaparecidos; luego él mismo sería una víctima. También otro poeta cercano, Carlos Higa, fue secuestrado y desaparecido. Pienso que mucha de la poesía de esos años se movía en base a dos movimientos: la búsqueda y el cuestionamiento; vale decir: entre la experimentación formal y la mirada crítica.

– *¿Qué ha quedado en tu poesía de aquel teatro del absurdo o del surrealismo? ¿Hay alguno de tus libros en que las imágenes jueguen con estas cosas?*

– De todas esas experiencias, de todos esos diálogos, seguro que algo se ha filtrado en mi escritura. Creo que el legado importante de un artista a otro es la libertad. Me explico: los poetas denominados «fundadores» por los críticos –Girondo, Vallejo, Cardoza y Aragón, Pellicer, Díaz Casanueva, De Rokha, entre muchos– se abstuvieron de fundar una escuela; vale decir que transitaron por fuera de declaraciones, manifiestos, puntos programáticos, ortodoxias, modas, dogmas; de modo que su mensaje fue una invitación para que cada quien echara mano a todo aquello que en su criterio le diera mayor intensidad a su palabra.

– *¿Puede decirse que tu poesía siempre estuvo cerca de la canción popular intentando borrar los límites entre poesía culta y popular?*

– Bueno, no es casual que uno de los poetas que se acercó a «El Ladrillo» fuera Cátulo Castillo, el autor de *La última curda*. Vengo de un hogar musical, mi viejo cantaba tangos en una

---

«Creo que el legado importante de un artista a otro es la libertad, abstenerse de fundar una escuela»

orquesta de Bahía Blanca. Lo cierto es que nunca dejé de escribir letras de canciones, es algo que me da mucho placer. Respeto mucho el género de la cancionística, una expresión que en nuestro país tiene artistas de la importancia de Atahualpa Yupanqui, Discépolo, Manuel J. Castilla, Spinetta, Fandermole, para citar algunos. Claro que las letras están articuladas a la posibilidad de encontrar un socio, un músico con el que uno se identifique en el armado, en la composición. Te cuento que hace años, cuando yo vivía exiliado en México, me escribió Piazzolla. Había leído mi poema «Fueye» y me habló de la posibilidad de hacer algo juntos. ¡Casi me muero del susto! Fue por el 83, cuando él vivía en Uruguay. No pudimos vernos sino años después y lamentablemente él no estaba bien de salud.

– *Los viajes, la aventura y el exilio están presentes en tu palabra. La alimentan así como crean o cierran distancias entre «cantar y contar» las cosas de la vida, los personajes, las «bestias en un hotel de paso», que es el título de otro de tus libros. En* La sordomuda *hay un poema que me gustaría escucharte comentar: «Exilio» que, por alguna razón, dejaste afuera de la última antología* Marimba.

– El que nace en un puerto, lleva el viaje puesto. Dicen que mi poesía tiene la respiración del viaje; de hecho acaba de salir un CD con mis poemas en México dichos por mí, titulado *Jadeo del viaje*. Diría que sé de dónde parto pero nunca adónde voy a llegar, porque me imantaron los tipos de la fábula de los arrabales. El viaje es iniciativa, azar, elección, fascinación por el recorrido, juego, riesgo, imaginación, búsqueda, encuentro con nuevos interrogantes. Y eso alcanza a mi poesía pero también las historias de vida que escribo: vida como movimiento, viajes hacia la gente. El escritor se fascina con lo diferente y siente la extrañeza de sí mismo, se deja construir por lo diferente. «Exilio» quedó afuera de *Marimba* porque esta antología nunca es la misma.

– *Tenés una manera muy propia de recopilar y antologarte a través de un libro como, por ejemplo,* Marimba *que lleva cinco*

«Sé de dónde parto pero nunca adónde voy a llegar, porque me imantaron los tipos de la fábula de los arrabales»

ediciones. ¿Cómo es que se fue dando esta forma de publicar tu obra?

– Es verdad, *Marimba*, que ahora tendrá una nueva edición en Venezuela, sufrió de una edición a otra, algunas modificaciones: se sumaron poemas inéditos, letras de canciones, etc. Trato de que cada antología sea representativa de lo que hago, y como han sido parciales –no hay una que recopile todos los libros que escribí– a veces incluyo en una, lo que suprimí en otras, de manera de hacer un libro un tanto diferente.

– *Pero, ¿esa diferencia entre una y otra Marimba, por ejemplo, está pensada de acuerdo a algún criterio que te lleva a repensar los poemas ya escritos y publicados?*

– No tengo una respuesta a esa pregunta; en general trato de agrupar en una antología, cuando me toca hacerla, aquellos textos que creo me representan mejor; pero el asunto siempre va por caminos insondables, o por cuestiones prácticas. Por ejemplo, este año sale en Colombia una antología en una colección popular llamada «Un libro por centavos», tiran 15 mil ejemplares, y es de formato pequeño, lo que obliga todavía a una selección más rigurosa.

– *Estás a cargo de la cátedra de Poesía Latinoamericana de la Universidad de San Martín ¿Cómo ves lo que está pasando en esa poesía?*

– Es imposible estar al tanto de todo, ¿no? Yo coordino la cátedra de Poesía Latinoamericana de la Universidad Nacional de San Martín; tomo especialmente aquellas voces de ruptura surgidas en los inicios del siglo XX; hay allí una cantera de nombres y experiencias literarias fundamentales. Aparte de los poetas fundadores, que cité antes, están otros menos conocidos pero igualmente significativos: Joaquín Pasos, Salomón de la Selva, Pablo A. Cuadra y luego Westphalen, Molina, Gangotena, etc. Ya existen muchos ensayos sobre vanguardia que recopilan sus manifiestos y textos programáticos. A mí me interesa más el entramado que se da por debajo de lo declarativo y el modo en que los ismos que

---

«Me interesa más el entramado que se da por debajo de lo declarativo y el modo en que los ismos que vienen de Europa se reformulan»

vienen de Europa se «embarran» aquí, se reformulan. Así que estamos lejos de un traslado mecánico de esos ismos; lo que hay es debate y refutación. No nos olvidemos que el poeta nuestro, grande, de la vanguardia es un indio, Vallejo, quien expone sus diferencias con las modas y ortodoxias. En esta perspectiva, la poesía latinoamericana agrega a la búsqueda experimental un rasgo de identidad desglosado en indigenismo, criollismo, nativismo y negritud.

– *En gran parte de la poesía de todas las épocas, el tema de los exilios se mantiene constante. Pero siempre es distinto de un poeta a otro, como en tu poesía...*

– Todo exilio es desgraciado en tanto significa –como se ha dicho– un desterradero de identidades. No voy a repetir lo que significaba como sanción para los griegos, esa dislocadura de un hombre perdido para su comunidad y para sí mismo. Lo dijo Martín Fierro: «es triste dejar sus pagos/ y largarse a tierra ajena». En mi caso el hecho de haber salido muy joven, con 23 años, le dio al hecho un vuelco en un sentido de intercambio, solidaridad, diálogo, aprendizaje. Esto lo conversé bastante con un exiliado emblemático, Augusto Roa Bastos, quien muy joven debió dejar el Paraguay. Decía que había ganado en experiencia, algo que no se le había dado luego como exiliado «diplomado». En el mismo sentido, Cortázar instaba a trocar la diáspora en ágora, convertir el exilio en una «violenta y hermosa fuerza». El destierro fue también un espacio de lucha, de denuncia contra la Junta Militar. El tema está en el poema «Exilio» y en muchos de mis textos; hay que tener en cuenta que el poeta se mueve en los márgenes y escribe desde el reverso del idioma; hace sus preguntas con una pierna colgando en el vacío...

– *En el exilio se aprenden hasta los silencios del idioma ...algo de esto decía Roa Bastos...*

– A Roa lo visité en Asunción poco antes de que falleciera; me dijo: «escribo en el lenguaje del exilio... el exilio ha sido mi maestro». En lo meramente social el transterrado reconstruye una soli-

---

«La poesía hispanoamericana agrega un rasgo de identidad: indigenismo, criollismo, nativismo y negritud»

daridad en los gestos del país que recibe. En el México hospitalario donde viví, además de la cohesión hacia el interior de la comunidad de exiliados argentinos, había ya una trama de destierros superpuestos: españoles, guatemaltecos, bolivianos, salvadoreños, uruguayos, nicaragüenses, chilenos, con quienes se desarrolló un sistema de cruces que multiplicó los elementos de intercambio. La solidaridad y el diálogo fueron sustanciales, más allá de lo que significa para uno la pérdida de su tierra. Pero ese desterradero de identidades, fue también para mí una energía.

– *Recuerdo tu poema que define al lugar como «el animal más grande de la tierra»...*

– Es un poema que habla de exiliados que «cargan sus pedazos de tiempo» y «clavan sus zapatos en el barro». Dormimos en los huecos que dejan las pezuñas de un animal enorme, fabuloso, pero no lo sabemos. Habitamos un universo de lugares trastocados, por eso cada uno funda su lugar, su estar, algo que va más allá de lo meramente geográfico. Toca, más bien, cuerdas metafísicas. Por eso esperamos que alguien nos diga el camino; uno de sus versos dice: «¡Ah, si el silencio dijera sus lugares!». Para traducir el libro sagrado de los guaraníes, el antropólogo alemán Kurt Unkel se sumergió en ese universo hasta convertirse en un «nimuendaju», vale decir: «el que crea su propio lugar». Y uno hace de su errancia, abrigo.

– Sordomuda *es un libro que se edita en Costa Rica en el 91 y parece señalar un punto de concentración lírica alrededor del tema de la poesía y el lenguaje. Hay un trabajo muy especial en este libro que encarna en el personaje de la pordiosera que «te muestra la lengua por sólo una moneda...» Y al final, en el poema «Burlesque», esa misma lengua se transforma en «la punta de un iceberg».*

– La hechura de *Sordomuda* fue fatigosa, compleja. Mucho tiempo de corrección. Para mí corregir, más que rectificar, es ratificar aquello que se perfila como posible, pulir lo que está bien. *Sordomuda* fue un deshuesadero de percepciones, ideas, emocio-

---

«En el exilio, la solidaridad y el diálogo fueron sustanciales, más allá de lo que significa para uno la pérdida de su tierra»

nes e imágenes, que reformulaba continuamente. Uno cuando escribe el poema también lo va hablando, hasta un punto en que debe callarse porque empieza a hablar el poema. Conversé mucho con este libro. El tema es la poesía misma, aunque no sólo desde lo conceptual –como usualmente se ha tratado el asunto– sino de un modo más teatral, con personajes: esa niña pordiosera que me cuenta el mundo desde su mudez.

– *Es como en una de esas historietas que te gustaban de chico...*

– ¡Cómo no! Yo leía mucho a Oesterheld y las revistas *Hora Cero* y *Frontera*. Reconozco que en mi poesía hay influencia de la historieta; de hecho hay personajes –el domador de leones, los espantapájaros, la contorsionista, el motociclista, el luchador, el bufón del rey, el callado, las bestias– y por supuesto la Sordomuda. En el clima del comic yo incluiría la secuencia de un poema visual, con movimiento, como «Marimba» y varios de *Sordomuda* por el tono irónico, grotesco, tremebundo ligado a situaciones de aventura que, en este libro remiten expresamente a la creación. Hay algo de cuadro de historieta en algunos símbolos, como cuando la poesía, pordiosera o reina, aparece amarrada junto al poeta, espalda con espalda, en un campamento rodeado de centinelas.

– *Tu último libro Palma Real ha logrado recientemente el VIII Premio Casa de América, en Madrid. La imagen de la selva, que a vos te acompaña desde hace años, logra en este libro una presencia profunda. ¿Qué hay en esa selva de la Palma Real?*

– *Palma real* es la voz del follaje, de sus personajes; de esa selva que en lugar de crecer, imagina. La vida de las grandes urbes da un código rígido, cerrado, una jerga santo y seña que a ratos en lugar de hacer el diálogo más fluido, incomunica. Y que, primero que nada, aturden, no dejan expresar al silencio. Yo viví largos años en Costa Rica, y en algunos de sus lugares me atrapó el resoplido del silencio en medio de la hojarasca. En el libro trato de mostrar ese todo encaramado que es el bosque, cuya suma siempre da un

---

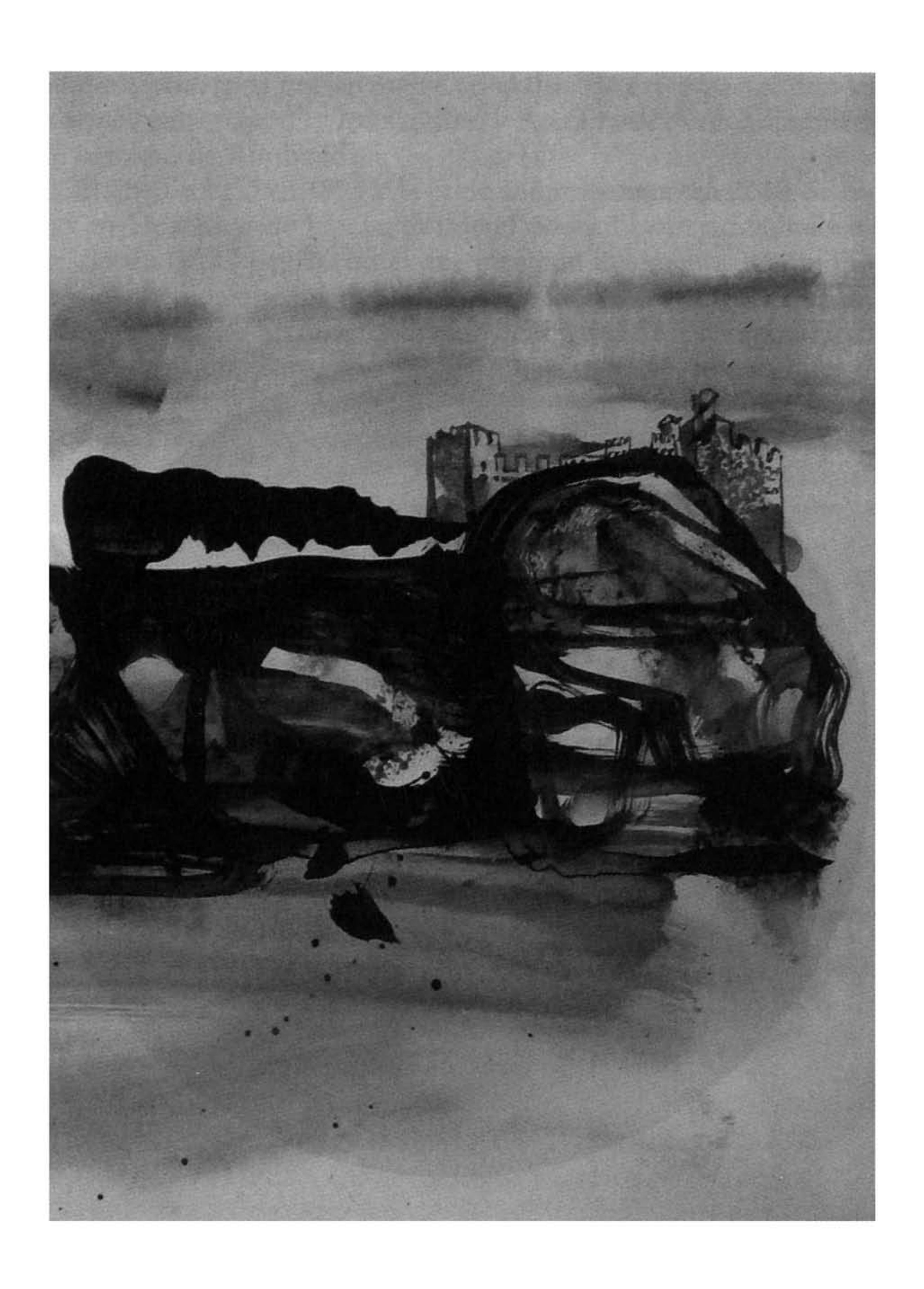
«Uno cuando escribe el poema también lo va hablando, hasta un punto en que debe callarse porque empieza a hablar el poema»

número poderoso que se pudre en el día. En ese espacio, dan sus aforismos los pájaros y los reptiles, y Ana Frank camina sin miedo de la mano de Rimbaud.

El libro surgió en 1995 y le pude soltar la mano en 2008. Se inició en Dos Ríos de Upala, donde el poeta Norberto Salinas me regaló un laurel negro con el que hice con mis manos una biblioteca. A medida que iba trabajando la madera, sentí que entraban a mi casa todas las texturas del verde de lugares de gran exhuberancia: Corcovado, Tortuguero, Barra del Colorado, los bosques de La Tigra. En Monteverde, bien arriba, en la montaña, alguien escribió para el viajero «deja sólo tus huellas»... ©

«En el último libro, *Palma real*, trato de mostrar ese todo encaramado que es el bosque, en él Ana Frank camina sin miedo de la mano de Rimbaud»


Biblioteca



Un vuelco notable

Alfredo Bryce Echenique

Llegar a la ceremonia de entrega del premio Anagrama de 2008 y enterarme de que el primer finalista era el notable escritor Ivan Thays, fue cosa de minutos y motivo de gran alegría, no sólo porque desde su primera novela este joven narrador se reveló como una voz realmente novedosa en la literatura de mi país, sino porque a partir de ahora sus libros saldrán del ámbito estrictamente peruano y se harán conocer en todo el ámbito de la lengua española.

Hoy, en una lejana playa del sur de Lima, acabo de leerme de un tirón *Un lugar llamado Oreja de Perro*, y hasta minutos antes de escribir estas líneas he releído una y otra vez numerosas páginas y párrafos de este libro tan parco como insólitamente elocuente, que no sólo marca una ruptura casi total con la obra anterior de Thays, sino que además está escrito en una clave absolutamente autobiográfica que poco o nada tiene que ver, por ejemplo, con *El viaje interior*, por citar tan sólo una de sus anteriores novelas.

La nueva novela de Iván Thays es el relato frío, seco, y aterradoramente conmovedor de una tragedia personal: la muerte de un niño de tan sólo tres años de edad y la consiguiente separación de sus jóvenes padres, como consecuencia de tanto y tamaño dolor. De este escenario hecho añicos partirá un joven periodista a vivir su duelo en Oreja de Perro, un muy alejado poblacho ayacuchano en el que aún continúan ardiendo las atroces huellas de la guerra senderista, con todas sus consecuencias de miedo y de dolor. Reina un silencio a gritos por todas partes en este lugar olvidado de la mano de Dios, donde lo peor de todo es precisamente esta manera del silencio que nos lleva, cómo no, al genial relato de

---

Iván Thays: *Un lugar llamado Oreja de Perro*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2008.

Juan Rulfo titulado «Luvina», en el que logramos escuchar nada menos que el *ruido del silencio* con sus aterradores, macabras voces.

Nada le importa ya al protagonista de la novela de Thays las razones por las que ha llegado, o buscado llegar, a Oreja de Perro, sean éstas la Comisión de la Verdad y Reconciliación, la entrevista a un hombre que ha perdido súbitamente la memoria, o una muy inusitada y publicitada visita del entonces presidente Alejandro Toledo. Este joven reportero va a donde va y punto. O, mejor dicho, llega a Oreja de Perro con la misma e interior lejanía y silencio con los que está aprendiendo a vivir, ¿o habrá tal vez que decir con los que está aprendiendo a sobrevivir o incluso a morir en vida? Habla como un apuntador de teatro, deambula como un alma en pena, traba relación, incluso carnal, con mujeres que nunca parecen estar realmente a su lado, ni siquiera cuando están en la misma cama.

En un mundo en que el personaje central sólo tiene –sólo puede tener, se diría– vida interior, todos los demás personajes se nos presentan como mudas comparsas o como fantasmas y apariciones más o menos efímeras y jamás trascendentes. Los habitantes de Oreja de Perro sabe Dios qué no callan, y entre ellos este personaje central no camina sino que deambula entre policías, soldados, indios, e incluso un fotógrafo alcohólico cuya verborrea no le impide ser tampoco un muerto viviente más en este pueblo mudo que sobrevive como puede después de un desastre.

La asombrosa parquedad con que Ivan Thays nos cuenta una tragedia particular sobrepuesta a otra colectiva es sin duda el más grande logro de esta novela perturbadora. La precisión y concisión del vocabulario, la sabia distribución de las escasas pero altamente significativas reiteraciones, la asombrosa rigidez con la que asistimos al absurdo y patético deambular de un alma en pena por una geografía difunta, poblada por vidas rotas, en lo más íntimo y en lo más perceptible, son otros tantos logros de un escritor que en esta novela memorable realmente nos asombra por la limpia y perfecta ejecución de un salto triple mortal y sin red ©

Por qué al general Videla lo llamaban «La anguila»

Carlos Tomás

La obra de Tomás Eloy Martínez (San Miguel de Tucumán, Argentina, 1934) se ha ido consolidando con el paso de los años como una de las más sólidas de la actual literatura latinoamericana, porque su trabajo aúna calidad estilística y amenidad narrativa, tal vez porque en él se juntan con el autor literario el periodista, el guionista y crítico cinematográfico y el observador político, puesto que a todo ello se ha dedicado, de manera que podemos considerar completo el triunfo del autor de *Santa Evita*, pues se trata de un magnífico escritor capaz de contar historias que interesan y que, además, siempre añade un punto de crítica política, histórica o social a sus creaciones. No es sencillo enfrentarse a personajes tan cercanos como Evita o el general Perón, y sin embargo el autor de *La mano del amo* ha salido airoso de cada una de sus recreaciones del pasado más reciente de su país, como demuestran *La novela de Perón* o la propia *Santa Evita*, que es la novela más traducida de la historia en su país. Otra cumbre de su trayectoria la supuso la obtención del premio Alfaguara, que logró con *El vuelo de la reina*.

Ahora, Tomás Eloy Martínez regresa con *Purgatorio* , una intensa novela cuyo tema es el de la represión que puso en marcha la espantosa dictadura que devastó Argentina en los años setenta. Una dictadura cuyos generales asesinos quisieron hacer invisible ante el mundo, que en algunos casos les siguió el juego, especialmente durante la celebración del mundial de fútbol del

---

Tomás Eloy Martínez: *Purgatorio*. Alfaguara, Madrid, 2009.

año 1978. Otra manera de hacer invisible el horror fue esconder sus crímenes, y en ese aspecto *Purgatorio* usa un símbolo muy poderoso, que se quedará grabado en la memoria del lector, al contar la historia de un grupo de cartógrafos a los que el Gobierno quiere obligar a eliminar del mapa del país determinadas zonas, en las que sin duda deben de estar enterradas las víctimas de aquella represión. El narrador de *Purgatorio*, que se mezcla en la obra con el propio Tomás Eloy Martínez, busca la verdad casi por azar, en el fondo de una mujer que parece al principio algo alienada, presa de extrañas ensoñaciones en las que no está segura de si habla con los vivos o con los muertos, pero que esconde bajo su locura una experiencia real y terrible.

El nombre de esa mujer, que es la protagonista principal de *Purgatorio*, es Emilia Dupuy y su drama es la desaparición de su marido, en los tiempos del siniestro general Videla. Emilia está segura de que su marido, un cartógrafo al que mataron tal vez por simple diversión, por simple sed de sangre inocente o porque no quiso borrar del mapa de Argentina los terrenos que los canallas habían sembrado de muertos, no ha muerto, y no sólo vive esperándolo, sino que está convencida de haberlo encontrado, en un extraño estado en el que él se mantiene igual de joven que cuando lo perdió, mientras que ella ha envejecido. Ese espacio espiritual en el que sobrevive Emilia es el purgatorio al que se refiere el título de Tomás Eloy Martínez, porque no sólo se trata de estar apresada entre cielo e infierno, sino de ser rehén de las preguntas que deben de hacerse los familiares de los desaparecidos: dónde están, qué les pasó, quiénes los mataron y por qué, dónde los llevaron. Paradójicamente, todo ese dolor puede convertirse en esperanza: si no los vimos muertos, tal vez es que aún viven, quizás estén a punto de volver. La esperanza es, en estos casos, una provincia del purgatorio.

Pero un agudo analista de la realidad como Tomás Eloy Martínez no podía quedarse en la superficie del terror, y en *Purgatorio* vemos una viscosa corte de afectos a la dictadura, entre ellos periodistas que escriben una verdad oficial al dictado de los asesinos; o personas de la alta socidad bonaierense que acusaron en falso a vecinos o colegas para quedarse con sus bienes; o ciudadanos supuestamente modélicos que fueron capaces de propiciar la

muerte de algún pariente político que lo les gustaba. Toda esa gente que después, cuando las pistolas vuelven a los armarios, se disfrazan de demócratas, se presentan como resistentes, como tejedores de la libertad. Es España sabemos también mucho de eso, y el personaje del suegro de Emilia Dupuy, ese correveidile de los verdugos que en cuanto estos pierden el poder escribe un artículo en el que se presenta como un crítico al sistema, nos resulta verdaderamente muy familiar.

Purgatorio se añade también a la brillante tradición de novelas latinoamericanas sobre dictadores, aunque en ella el repulsivo Videla esté en segundo plano, y no tenga sobre él un foco parecido al que tienen los tiranos de García Márquez, Vargas Llosa o Roa Bastos, con quien, por cierto, Tomás Eloy Martínez ha escrito algunos guiones de cine. A pesar de ello, en sus apariciones a lo largo de la obra o en las de quienes lo secundan, vemos el horror de los sistemas represivos, de sus líderes, sus ejecutores y sus compinches. ¿Quiénes son los locos de *Purgatorio*, la pobre Emilia Dupuy, trastornada por el espanto, o esos generales vestidos de gala que van a las fiestas de la alta sociedad y comentan con los otros comensales, en un tono mundano, cómo por ejemplo un famoso sacerdote se ha atrevido a interceder ante ellos por el escritor Haroldo Conti, que fue junto a Rodolfo Walsh uno de los intelectuales secuestrados, torturados y asesinados por los militares? Tomás Eloy recuerda que el apodo con el que se conocía a Videla en Argentina era *La anguila*, y no habrá muchas personas a quienes les extrañe.

Purgatorio nos recuerda la capacidad de la literatura para combatir las tergiversaciones de la historia que quieren imponerle al futuro quienes ejercen el terrorismo de Estado. Una extraordinaria novela escrita con el pulso de gran narrador que tiene Tomás Eloy Martínez

El verbo salvífico de Leonardo Castellani

David López

Bajo el título *Cómo sobrevivir intelectualmente al siglo XXI* se acaba de publicar en España una selección de artículos escritos por Leonardo Castellani[1]. La edición, el prólogo y las notas son de Juan Manuel de Prada.

¿Qué significa sobrevivir intelectualmente? ¿Qué es lo amenazado? ¿Cuáles son las amenazas? ¿Es este conjunto de artículos de Leonardo Castellani (Santa Fe, Argentina, 1899-1981) un manual de supervivencia? ¿Para quién? Supervivencia, ¿en qué territorio hostil?

Juan Manuel de Prada es contundente en su apasionada introducción: «En esta antología el lector descubrirá que nada humano le era ajeno a Castellani, precisamente porque nada humano hay que no cobre sentido expuesto a la luz divina; y descubrirá también en su lectura algo adictivo, que impulsará su inteligencia por caminos nunca antes transitados, robusteciéndola frente al chillido aturdidor de los ineptos, que en estos albores del siglo XXI se pavonean triunfantes. Que Leonardo Castellani sea desvelado hoy al lector español por LibrosLibres demuestra, sin embargo, que el triunfo de los ineptos no es definitivo; y, por cada lector que este libro alcance, ese triunfo será más inseguro. Ojalá pronto las obras de Castellani, a despecho de los repartidores de las bulas que manejan el cotarro cultural, sean conocidas por el público español; será un síntoma de que aún no todo estará perdido.»

---

1 Leonardo Castellani: *Cómo sobrevivir intelectualmente al siglo XXI,* Libros Libres, Madrid, 2008.

¿Quiénes son los ineptos que chillan y aturden? ¿Qué es eso que aún no está del todo perdido? Las respuestas a estas dos preguntas se muestran nítidas, sin fisuras, dentro de esta antología: no estaría perdida, del todo, la verdad católica, y la completa regeneración individual y social que promete ese verbo; que sería *el* verbo: la única verdad, la única esperanza para el ser humano y para la humanidad entera. Esa verdad habría sido revelada por Dios en los Evangelios, óptimamente racionalizada por Santo Tomás de Aquino, entendida en su pureza por Leonardo Castellani y recibida, con gozo, con fervorosa convicción, por Juan Manuel de Prada: «Después de leer a Castellani, tenemos la impresión de ser más inteligentes; y, desde luego, la impresión no es un mero espejismo, pues su verbo ya habita en nosotros».

Los ineptos que aturden con sus chillidos serían, supongo, aquellos que dejan que otros verbos habiten en ellos: verbos que, por no ser el católico –tal y como lo entendió Leonardo Castellani– estarían fuera de la Verdad –con mayúscula–, enturbiándola, molestándola, ensuciándola y, lo que es peor, aturdiendo a los que sí quieren oírla y sí quieren ser regenerados en ella.

Cómo sobrevivir intelectualmente al siglo XXI. ¿Cómo? ¿Con las ideas de Leonardo Castellani que Juan Manuel de Prada ha seleccionado en esta antología? Eso parece. Y las ideas básicas que permitirían esa supervivencia se muestran claras, desafiantes, honestas –no lo dudo– y sin demasiadas anfibologías, a pesar de la gran variedad y complejidad de los temas tratados, agrupados por el editor en seis grupos: política, España (con su guerra civil), el canon occidental (Joyce, H.G.Wells y Nietzsche, entre otros), la ortodoxia cristiana (de la cual quedaría excluido Teilhard de Chardin, tras ser descalificado previamente como científico y como persona), la educación (en un artículo Castellani reclama que la teología se introduzca en la universidad y que, a la vez, la universidad se introduzca en la teología) y un último grupo de artículos agrupados bajo el título «Digamos la verdad»: ahí encontramos un cuento sobre la imprenta; artefacto éste que, como objeto, es magistralmente descrito por Castellani, para luego demonizarlo en boca de Carlos V.

En el *Tratado Teológico-Político* Spinoza afirmó que el Estado, por su propia seguridad, por su propia supervivencia, debe garan-

tizar la libertad de pensamiento y de expresión de pensamiento. Más allá de su inquietante estatalismo esta idea sigue siendo un bonito desafío: a la mente, al corazón, a la capacidad de ambos de expandirse, de cobijar. De amar si se quiere. Las ideas de Castellani exigen un enorme esfuerzo de tolerancia, de generoso «cobijo» mental y cordial; precisamente porque no son tolerantes: porque no respetan ese paradigma de la democracia que, al menos en teoría –y, seamos justos, algo más que en la teoría–, estaría basado en la libertad de pensamiento y de sentimiento, en la libertad de culto y de no culto, y, sobre todo, en el respeto, absoluto, irrenunciable, a ese ser inefable, frágil, que es el humano. *Todos* los seres humanos.

Pero para Leonardo Castellani la democracia es, en realidad, *demogresca*: una especie de desviación política inspirada en el libro de «un renegado neurótico»: Rousseau. Se trataría, la democracia, de un sistema corrupto «porque yace en un error de fondo». ¿Cuál? La respuesta la encontramos en un artículo sobre Nietzsche: los hombres inferiores se han puesto por encima de los hombres que, por naturaleza, son superiores. ¿Qué régimen político, según Castellani, sí estaría a favor de la naturaleza? Las monarquías cristianas. En ellas se habría producido una especie de equilibrio biológico: «El mandatario supremo venía al trono con la naturalidad de la fruta al árbol a su tiempo. Los hubo de todas clases, desde el santo al malvado; pero raramente el incompetente. [...] Esta fue la sociedad que, malgrado pecados y crímenes, hizo las catedrales y las epopeyas, tanto las escritas como las tácitas; la que hizo las Cruzadas y la Conquista, después de haber hecho la Reconquista. No es añoranza inútil. No es tampoco idealización. Ahí están sus frutos». Quizás habría podido haber considerado Castellani, como creyente en la omnipotencia y bondad divinas, que Dios fuera capaz de participar también en la intrincada red de psiquismos que vibran en una democracia –en una «demogresca»– y que un gobernante electo por soberanía popular lo fuera también por soberanía celestial.

Pero lo menos soportable de la democracia para Castellani fue, probablemente, que permitiera, que consagrara, la –para cualquiera– aturdidora pugna entre los verbos; que quieren serlo todo en el todo del hombre. Pugna: guerras de verbos –de mundos en

definitiva– que quieren el todo de la mente y el todo del corazón del hombre; cuyo cuerpo –más frágil, más sensible, que cualquier palabra, aunque sea poética– puede terminar abandonado, despreciado, entre el barro y la sangre. Las opiniones de Castellani sobre la guerra civil española que se han recogido en esta antología son muy desagradables. Pero hay que leerlas, sin prejuicios, abriéndonos a la posibilidad de que nos hagan reconsiderar nuestra mirada; siempre dogmática, cuidado, como aseguró Popper. El caso es que aquella sangre fue «reclamada ante Dios por una gran pirámide de pecados previos contra el pobre, de pecados contra el hermano, de pecados contra el débil, de pecados contra Dios. [...] Y no me parece imposible que en esa mole de pecados que ahora se lava en sangre estuviesen también representados algunos de los que ahora más vociferan: ¡Guerra santa, guerra santa, guerra santa!» Castellani afirma estar a favor de Franco, de su golpe de estado, porque los problemas «no se atajan con gobernantes cortos y caducos que sean excelentes personas privadas, incapaces de matar una mosca. El buen gobernante, que no es igual que el gobernante bueno, debe ser capaz de matar a un hombre, solía decir mi tío». Hay además, para Castellani, un modo «teológico» de ver la guerra civil española: Cristo «Dos veces por lo menos, al principio y al fin de su heroica campaña, hizo manifestación de violencia, no se detuvo ante las vías de hecho».

Si ni Cristo amó *siempre*, ¿cómo exigir a Castellani, su servidor, que lo haga? Amar y respetar son palabras que se confunden. La falta de respeto por las personas –por algunas, al menos– que muestra Castellani llega a extremos alarmantes, tristes, en un artículo que dedica a Ramón Pérez de Ayala después de haber leído su novela *A.M.D.G., o La vida en los colegios de los jesuitas*. Castellani escribe cosas así: «¡Qué cochinadas tiene que leer uno en esta vida!»; «¡Qué ignominia de hombre! ¡Cómo se puede ser criminal con la pluma... y obtener honores con ello!»; «Este es un villanazo con alma de Judas». El final de ese inelegante artículo tiene, sin embargo, cierto olor a genialidad y mucha gracia (de la humana me refiero): «Yo ya no soy jesuita, no tengo cuarto a partir con ellos, no me pagan por defenderlos, más bien me deben plata y aun creo que si me escrudiñaran psicoanalíticamente los retorcidos recovecos de mi pobre subconsciencia, no aseguraré

que no se halle por allí un deseo vago de que a los jesuitas –a algunos por lo menos– les encajen un soberano garrotazo en el occipucio. Caritativamente. Para que sean más veraces. Y más honrados.»

El manual de supervivencia intelectual que ha editado Juan Manuel de Prada –«deslumbrado», como él mismo asegura en el prólogo– contiene textos escritos con virtuosismo, con momentos de genialidad, valientes, respetables por tanto; pero no respetuosos. No obstante esa falta de respeto, Castellani parece que fue intelectualmente honesto; si por honestidad intelectual entendemos la expresión del pensamiento sin atención a los beneficios o perjuicios –materiales, sociales, etc.– que esa expresión puede propiciar. La paradoja es que las ideas de Castellani pueden publicarse y leerse en España gracias a la libertad –sí, libertad– imperante en esta aturdidora «demogresca»: a que se ha creado, con mucho esfuerzo, un espacio social gigantesco, casi prodigioso, para que se muestren *todos* los verbos: todos Verdad con mayúscula desde dentro: todos falsos si se miran desde otro «dentro».

Todos esos verbos quieren ser una prisión para la mente: todos quieren ser un «Matrix» –Juan Manuel de Prada, en su prólogo, hace varias referencias, aunque no explícitas, a la filosófica película de los hermanos Wachowsky–. Y todos, desde su ceguera, desde su ansiedad, desde su miedo, confunden la libertad con la abolición definitiva de los obstáculos que impiden el despliegue infinito de su algoritmo lógico. El gran malo de Matrix –Smith– al ser preguntado por Neo qué es lo que quiere, responde: todo. Lo dice, sorprendentemente, con ojos de miedo. Creo que es el miedo lo que explica el título elegido para esta antología: *Como sobrevivir intelectualmente al siglo XXI*. Pero creo también que ese miedo es de buena fe. Como todos los miedos. Como todos los verbos; que componen, juntos, un fabuloso arco iris ©

El absoluto amor de dar la vida

Raquel Lanseros

El filósofo estadounidense de origen español Jorge Santayana solía decir que *la vida no se ha hecho para comprenderla, sino para vivirla.* Esta asunción de la complejidad –a veces impenetrable– de la propia vida es un signo de madurez emocional, de gratitud y sorpresa por el hecho de existir en un mundo diseñado fuera de nuestra voluntad; un mundo que a veces puede no llegar a comprenderse enteramente, pero que pese a todo se ama con el entusiasmo de un niño. Precisamente con otra cita de Santayana comienza Carlos Marzal su último poemario *Ánima mía*, publicado por Tusquets Editores cinco años después de su anterior entrega poética «Fuera de mí. ¿Por qué las cosas no deberían ser en gran medida absurdas, inútiles y efímeras? Lo son, y nosotros lo somos, y las cosas y nosotros combinamos muy bien». Es desde esta aceptación expresa de los límites de las cosas que nos rodean y de los nuestros propios, desde esta admisión de nuestra condición de seres frágiles y efímeros que Carlos Marzal postula su posicionamiento firme a favor de la vida; la vida que estalla, que enciende, que se abre paso. La vida con todas sus contradicciones que el poema ama y a la que canta con enternecido agradecimiento.

Carlos Marzal posee un universo propio y una voz única para expresarlo, que lo han convertido en uno de los grandes referentes de la poesía española actual. Su obra ha merecido los más importantes galardones de la poesía española, el Premio Nacional de la Crítica, el Premio Nacional de Literatura. Por todo ello sus numerosos lectores y admiradores esperan con impaciencia cada

---

Carlos Marzal: *Ánima mía.* Tusquets Editores, Barcelona, 2009.

nuevo libro suyo. *Ánima mía* es un libro pues esperado, en el que el poeta entrega su mejor poesía y su mejor persona, aquella que integra el aprendizaje vital con la intensidad de la experiencia. Porque la poesía de Marzal es un ejercicio de naturaleza moral, el poeta muestra su alma desmenuzada en todos y cada uno de los poemas. No escribe Carlos una poesía éticamente distanciada, ni es partidario de los poéticos juegos de artificio cuyo fin termina en ellos mismos; sino que se sumerge de lleno en la complejidad de la existencia humana, en nuestras contradicciones lacerantes, para emerger después pleno, renovado, dispuesto a seguir viviendo con el mismo ardor. Partidario de vivir siempre y en toda circunstancia, Carlos nos transmite los frutos más destilados de la sabiduría senequista: «/Vamos a volar pájaros,/salgamos de una vez./Hay demasiado adentro en este día,/y adentro es fealdad,/adentro es húmedo./Vayámonos a azules, a intemperies/(...)/Doctoremos la vista en lo que corre./(...)/Delincamos,/contra toda esa luz que nos delata,/ahora que nos queremos sigilosos./(...)/¿Estamos a gozar,/o estamos secos/de toda sequedad, sin una gota?/¿Estamos a vivir/o es que no estamos?/»

La lectura de *Ánima mía* es una invitación continua a la reflexión filosófica, a la contemplación de la verdad esencial. Van adentrándose lentamente sus poemas en el ánimo del lector para acabar constituyendo toda una experiencia catártica: «/Todo mi corazón cabe en tu mano/y en este corazón ya cupo el mundo:/el mundo que no cabe en parte alguna,/salvo en tu mano dios, la continente./(...)/Mi tuyo corazón ya no es el mío,/mi tuyo corazón arrebatad,/la propiedad privada de tu mano./nada de cuanto he escrito lo he entendido./Nada sabe de ti la inteligencia./Tampoco el corazón,/y sabe todo./»

Es el lenguaje de Carlos Marzal prodigiosamente rico, se expande y se contrae con naturalidad para dejar paso a la profundidad del pensamiento, a la insondable paradoja existencial. La voz del poeta se muestra a lo largo de *Ánima mía* elegíaca e hímnica, pero también trágica, para dar cabida a todos los matices del arco iris de la vida humana: «/No podré devolverte el tiempo tuyo./Quiero decir el tiempo/que no te supe dar,/el tiempo mío, en ti,/que nunca fue:/todo aquel tiempo nuestro que debió/encarnarse en nosotros./(...)/Se me ha muerto quien fui,/quien debí ser

entonces,/como se ha muerto en ti/quien tú debiste ser, para que fuéramos./(...)/Nunca seré del todo quien no estuvo./No hay tiempo que recobre nuestro tiempo./»

Decía Pessoa que «entre la vida y yo hay un cristal tenue. Por más claramente que vea y comprenda la vida, no puedo tocarla». Carlos Marzal se hace eco de esta sensación y canta con la energía y el esplendor de quien pone toda su pasión al servicio de vivir, pero se encuentra una y otra vez con la misma realidad agridulce: nosotros no estamos al mando del destino, somos eternos aprendices en el camino de la vida. En este sentido, la infancia representa el territorio más puro, donde la intuición y el goce innato de vivir encuentran su máxima culminación: «/Yo conduje a mi niño hasta la orilla,/y él me condujo a mí,/más niño suyo./Lo conducente, al fin, lo conducido./(...)/Así fue cómo el aprendiz de espumas/se hizo doctor en olas, erudito/en los cantos rodados, en los nácares,/en los azules yodos intangibles./(...)/¿Por qué,/si fuimos dueños, no lo somos?/¿Por qué,/si lo supimos, no sabemos?/¿Adónde fue a parar el paraíso?/»

Ha construido Marzal en *Ánima mía* un poemario deslumbrante, tocado una y otra vez por el dedo mágico de la inspiración, un libro magnífico que ofrece al lector la emoción poética más excelsa de la mano de la autenticidad vital. Tras los versos de Carlos Marzal está el hombre, el ser humano valiente que intenta iluminar con su antorcha los recovecos menos transitados de nuestra propia alma. Y también de nuestro propio cuerpo, porque la alegría celebratoria de Carlos Marzal se extiende también a la carne, templo de nuestro espíritu y nuestra capacidad de sentir. Como hiciera Walt Whitman, Marzal canta al goce de la existencia a través de representaciones sublimes de nuestros propios miembros. Así los dientes, así los dedos, así nuestros fluidos, en uno de los más hermosos poemas de amor leídos últimamente: «/Estoy en ti/disuelto,/como disuelta estás/tú por mi linfa./(...)/A tu sacra humedad le correspondo/con mi humedad,/en ti sacramentada./Por tu saliva estoy ungido al mundo,/uncido por la boca que me unge./Somos los dos, en uno, este bautismo./El vaso de agua pura para el otro./Mi pócima./Tu tósigo./Mi bálsamo./»

Ánima mía es una majestuosa fiesta poética de la vida, de la vida sin maquillajes ni disfraces, de la vida tal y como es. Un

himno coral de todos los hombres y mujeres que sienten ganas de disfrutar de cada instante de este asombroso regalo que es la existencia. Aunque duela, o mejor dicho, porque duele. Porque existe el desamparo y el amor, la pérdida y el impulso, la memoria y la desilusión. Porque estamos aquí, con nuestras carencias y nuestras cumbres, porque nos ha sido dado el espléndido obsequio de sentir y de aprender. Porque existen poetas como Carlos Marzal, que viven para contarlo. Que lo cuentan con la destreza de los verdaderos maestros, doctorados en la poesía y en la vida. Un canto deslumbrante al irreductible y verdadero yo, que es el nosotros: «/Quiero llegar al mundo por mí mismo./Por mí mismo a mi mundo./No me sirven/otros mundos ajenos,/están lejos de mí, de quien me habita./(...)/Quiero tan sólo el mundo/que se pueda decir con mis palabras justas./(...)/Lo exclusivo recóndito más íntimo./Lo predilecto hermano que me abraza./Allí soy yo quien funda mundos vuestros/donde vivir muriendo con vosotros./» Imprescindible

Libro de faros

Bianca Estela Sánchez Pacheco

El símbolo del faro en la literatura ha sido una constante a lo largo del tiempo. Al igual que el hombre deambula por el mundo sin saber a dónde regresar, el marinero recoge esta misma sensación universal de una forma más simbólica que está perfectamente representada en las artes de la náutica. Perdidos en la oscuridad del mar infinito, sus ojos buscan una señal que lo lleve a tierra.

Esta obsesión por el regreso obtiene una metáfora recurrente en utensilios como la brújula o el sextante, pero sin lugar a dudas adquiere su mayor simbolismo en el faro y el farero, los dos grandes símbolos marinos con los que el escritor ha tenido una mayor identificación. El poeta granadino José Carlos Rosales ha recogió en Libro de Faros, publicado en la colección Puerta del Mar del Centro Cultural de la Generación del 27, diferentes textos en los que se repasa la poesía occidental de los últimos cien años a través de esta gran metáfora. Rosales, con la intención de abrir nuestros ojos al mundo de la luz y la oscuridad valiéndose de los poetas, propone una antología rigurosa que permite descubrir a los personajes solitarios que habitan en los faros y que parecen cargados de una aureola envidiable, además de construir y reconstruir la propia figura del faro, siempre aislado y encendido, que en muchas ocasiones ha representado el papel del artista, del escritor o del poeta, como si se tratase de un farero en soledad que mira al mundo con otros ojos desde un lugar privilegiado.

El autor de otros libros como *El horizonte* o *La nieve blanca* destaca en la introducción de la antología el poema «Los faros» de Baudeleire, quien funda la imagen del poeta como «un ser sufriente que puede además llegar a ser desafiante». De aquí nacen de

---

José Carlos Rosales: *Libro de faros,* Málaga, 2009. Diputación Provincial de Málaga.

algún modo algunas de las concepciones poéticas del siglo XX: la figura del poeta como torre de marfil, la desgarrada voz del poeta testigo o la soledad como circunstancia de la producción poética.

José Carlos Rosales además de trazarnos un itinerario marino separa la soledad y el aislamiento, términos que han creado confusión al hablar del faro y del farero: los faros están solos encima de una roca, pero no están aislados, no están pendientes de sí mismos, sino que observan detenidamente el horizonte y lo que hay alrededor y anotan lo que pasa, no olvidan nada y a todos nos alumbran.

Para ese itinerario, Rosales parte de Baudelaire y del Duque de Rivas, pasando después por Lope de Vega, Juan Ramón Jiménez o Luis Cernuda, uno de los autores que con mayor éxito se ha enfrentado a la metáfora de los faros: «Soy en la noche un diamante que gira advirtiendo a los hombres». La figura cernudiana del poeta farero, influenciada por su propia biografía y en especial por el exilio, es repasada en el prólogo del libro, que se presenta en la edición como una separata en la que también se incluyen apreciaciones sobre otros autores como Alfonsina Storni, que recoge en un poema espléndido el fatídico desencuentro entre la razón del faro y la mirada, entre la luz que gira y la oscuridad sin límites: «Esfera negra el cielo / y disco negro el mar. // Abre en la costa, el faro, / su abanico solar. // ¿A quién busca en la noche / que gira sin cesar?».

En el itinerario por el imaginario de los faros el autor también recoge textos de autores españoles contemporáneos como Andrés Sánchez Robayna, Aurora Luque o Juan Margarit. En el poema escogido del poeta catalán puede verse un nuevo tratamiento de las luces del faro. Bajo el título de Aventura doméstica, Margarit convierte la casa en un correlato del mundo de tal modo que regresar a ella supone la etapa final del itinerario. «Pero encuentro también tu lencería, / color arena, o noche, con pequeños bordados. Bragas, sostenes, medias que despliego / y que me hacen volver hasta el brillante / –y a la vez misterioso– fondo de amor y sexo: / lo que da, de verdad, vida a las casas, / igual que se la da a los puertos lejanos / la luz de sus cafés y de sus barcos».

De los versos de Margarit se desprende que las luces del faro son sustituidas por el brillo de la lencería femenina. Lejos de ser

un juego irónico sin consecuencias, estamos ante un atrevimiento frente a las convenciones literarias. Además, resulta novedosa la afirmación de que la vida doméstica o es erótica o no es vida, y sólo de ese modo queda simbolizada con la luz del faro.

El libro de José Carlos Rosales, lejos de ser una recopilación de poemas sobre un tema concreto, constituye una verdadera antología de la presencia de un símbolo fundamental en la poesía española y en una gran parte de la literatura universal. Las diferentes visiones que los poetas en lengua española han tenido de la luz que guía desde la orilla a quienes pretenden alcanzar la tierra, regresar a casa, constituyen un compendio original que es buena muestra de la singularidad de las diferentes voces en la historia de la poesía en lengua española

De la Málaga editora

Julio Neira

Tras un lento proceso de producción de ocho años (excesivamente largo incluso para lo que acostumbran los servicios editoriales de las instituciones), del que tuve la oportunidad de ser impaciente testigo, por fin ha aparecido el volumen *Málaga, 1901-2000: un siglo de creación impresa*, compilado con perseverancia de muchos más años por el poeta, e impresor él mismo, Rafael Inglada. Publicado por dos organismos de la Diputación de Málaga, con diseño de Miguel Gómez (lo cual tiene su relevancia tratándose de un libro sobre ediciones malagueñas, siempre transidas por un anhelo de belleza material), se trata de un catálogo bastante minucioso de las numerosas empresas editoras, casi siempre más aventuras románticas destinadas a un rápido fracaso que proyectos mínimamente solventes, desarrolladas en Málaga a lo largo de todo el siglo XX. Revistas y colecciones poéticas, vinculadas entre sí o independientes; en ocasiones de trayectoria consolidada y duración notable, como *Caracola*, con sus varias etapas y sus 279 números entre 1952 y 1980, las más veces sin embargo no pasaron de bienintencionados ensayos de innovadores órganos de expresión poética con pocos lectores más allá del íntimo círculo de sus creadores, cuya vida raramente alcanzaba cinco números, víctimas de una inexorable inviabilidad económica; ediciones promovidas por las instituciones, revistas fruto de las tensiones estéticas de grupos más o menos coherentes, coyunturales incursiones estudiantiles, o robinsonianas búsquedas de la verdad poética en

[1] Rafael Inglada: *Málaga, 1901-2000: un siglo de creación impresa*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga y Centro Cultural Generación del 27, 2009.

colecciones de capricho estético, todas ellas han encontrado en Inglada un paciente notario de su existencia, por fugaz y precaria que haya sido.

La tópica Málaga *cantaora* de principios del siglo XX se convertiría en la segunda mitad en Málaga *editora* gracias a un episodio del que fue testigo Federico García Lorca durante su estancia en la ciudad en el verano de 1925: la compra de una imprenta por sus jóvenes amigos Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, de la que dejó testimonio en su diálogo dramático *La doncella, el marinero y el estudiante*, donde la doncella representa la minerva, y el marinero y el estudiante encarnan a los dos poetas malagueños, mencionados en la acotación final: «La doncella, en su balcón, piensa dar un salto desde la letra Z y lanzarse al abismo, Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, enharinados por el miedo del mar, la quitan suavemente de la baranda»[2]. La publicación en Sur de la revista *Litoral* y su colección de suplementos, trascendentales para el impulso de la poesía española contemporánea en el periodo 1926-1929, pues en ella dieron a conocer sus libros primeros García Lorca, Aleixandre, Cernuda, Alberti, etc., habría de convertirse en el desencadenante de una dinámica de ediciones poéticas que hoy, convertida en tradición, es asumida con orgullo por la ciudad como marca distintiva. El ejemplo de Prados, que en la posguerra alentará por carta desde su exilio en México a su sobrino Ángel Caffarena y al tipógrafo José Andrade con instrucciones sobre las ediciones, pero sobre todo el de Manuel Altolaguirre, en la distancia a través de su joven amigo Bernabé Fernández Canivell, o en persona durante su breve viaje a Málaga en junio de 1950, fructificará en los largos y duros años de la dictadura de Franco en una ciudad especialmente castigada por la represión fascista.

El personaje clave de la preservación del legado impresor de Litoral en Málaga fue sin duda Bernabé Fernández Canivell, quien siendo adolescente había compartido con Prados y Altolaguirre el mágico ambiente de la imprenta Sur, y luego, durante la guerra, las precarias imprentas del frente del Este donde se hicie-

---

[2] Federico García Lorca: *Obras completas,* vol. II, Madrid, Aguilar, 20.ª ed., 1978, pág. 243.

ron periódicos como *Los Lunes del combatiente* y *Granada de las Letras y las Armas* o ediciones míticas como la segunda de *España en el corazón* de Pablo Neruda. Acabada la guerra, y reinstalado en la ciudad gracias a la influencia de su familia pese a su convicción republicana, aplicará su talento editor y buena parte de las ganancias que proporcionaba la comercialización del famoso tónico *Ceregumil* a la publicación de *Caracola* y de algunas de las más bellas colecciones poéticas de la España contemporánea, como *El arroyo de los ángeles*, *A quien conmigo va* y por último *Caballo griego para la poesía.* Junto a Fernández Canivell y continuando su estela, figuras como Alfonso Canales, Muñoz Rojas, José Salas y Guirior, José Luis Estrada, Rafael León y María Victoria Atencia, Ángel Caffarena, Rafael Pérez Estrada, José María Amado, José Bornoy y José Infante, Salvador López Becerra Francisco Cumpián, Francisco Ruiz Noguera, el mismo Inglada, y tantos otros, componen un mosaico extraordinario de *letraheridos* que unen a su vocación creadora la pasión por transformarla ellos mismos en libro, revista, pliego o *plaquette*, siguiendo por otra parte el ejemplo de Juan Ramón Jiménez, primer y máximo exponente de la convicción de que el poema no es plenamente sino impreso de una manera bella.

El volumen de Inglada (al que se le ha dado un formato a mi juicio excesivo, que le convierte en libro de arte manejable con cierta dificultad) recorre con minuciosidad esta historia de imprentas y ediciones. Desde las grandes colecciones ya citadas o las series de Cuadernos de Caffarena, bien conocidas, a las revistas y *fanzines* de efímera existencia, a veces un único número impreso en multicopista universitaria o incluso fotocopiado, como *Germen* (1942), *Bayoneta*, «Órgano poético de la Facultad [de Ciencias]» hecho en una «vietnamita» en año tan significativo como 1968 o la artesanal *Tirana* (1987), y tantas otras que no pasaron del tercer número, cuya simple catalogación convierte este libro en un excelente instrumento para conocer tanta riqueza editorial. No es ese sin embargo su único valor, pues Rafael Inglada no se limita a realizar un censo de publicaciones, sino que incorpora testimonios y análisis de los protagonistas de esta aventura colectiva, bien recopilando textos históricos, bien mediante estudios actuales, como los muy precisos de Francisco Ruiz

Noguera y de María Dolores Gutiérrez Navas, que dan al volumen una enriquecedora perspectiva polifónica.

En el acto de presentación de *Málaga, 1901-2000: un siglo de creación impresa* celebrado en el Centro Cultural Generación del 27, editor tan pulcrísimo y solvente estudioso del arte de la impresión como Andrés Trapiello manifestaba su temor de que este libro se tratase del acta de defunción de un mundo que había dejado de existir con la entrada en la era de la digitalización y el universo Internet. Esperemos que no se cumpla tal pronóstico, y que del mismo modo que la sociedad civil malagueña y sus instituciones mantienen y promueven tradiciones mucho más anacrónicas con voluntad al parecer indesmayable, dediquen una parte de ese esfuerzo a preservar la del arte de imprimir con belleza, a nuestro juicio mucho más meritoria

Historia de una violencia

Milagros Sánchez Arnosi

Después de leer *Los vivos y los muertos* de Edmundo Paz Soldán (Cochabamba, Bolivia, 1967) Estados Unidos produce miedo. Es la primera novela de este autor no ambientada en su país de origen, además, no hay ni un solo personaje latino, lo cual sorprende en un escritor tan preocupado por la suerte política de Bolivia y que, por otro lado, no ha dudado en poner peros a las decisiones de Evo Morales. La brutalidad descrita en esta novela se basa en acontecimientos reales sucedidos en un pequeño lugar de Estados Unidos, cuya aparente armonía se alterará por las violentas y sucesivas muertes de varios adolescentes. Paz Soldán recoge nueve asesinatos, de los once personajes que contiene el libro, sucedidos en pocas semanas y se centra en la progresiva violencia juvenil americana, que a diferencia de lo que ocurrirá en Latinoamérica, no será una violencia de Estado. Los 20 años que el autor de *Bolaño salvaje* lleva viviendo en Estados Unidos, le han ayudado a recrear esta impresionante radiografía de unos Estados Unidos muy familiarizados, cada vez más, con la violencia juvenil. Adolescentes desintegrados, desquiciados y neuróticos, sumidos en las web, que intercambian opiniones en Myspace, para manifestar comportamientos de riesgo relacionados con la violencia y el sexo, que se comunican por SMS, que chatean, adictos a Youtube y a los *realityshows*, que viajan por internet, que consultan blogs de asesinos, blogs que son diarios íntimos llenos de exhibicionismo emocional con el fin de desahogarse de los pensamientos más duros, adolescentes que rumian sus frustraciones frente al ordenador durante horas y horas, pero que son inca-

---

Edmundo Paz Soldán: *Los vivos y los muertos*, Alfaguara, Madrid, 2009.

paces de mantener relaciones personales; que escuchan rap, britpop, MTV, Eminen, Massive Attack ..., absolutamente pendientes de sus *ipods*, que se sumergen en videojuegos, que coquetean peligrosamente con las drogas y el alcohol, usan percings, van tatuados y se rinden a los instintos sin valorar la vida. Adolescentes de un instituto con demasiadas actividades extraescolares, con sus *cheerlaeders*, las atractivas animadoras de los equipos deportivos, pero absolutamente solos. Paz Soldán no se queda en un análisis epidérmico o en dar una visión sensacionalista. Todo lo contrario: levanta una a una todas las capas de una sociedad tecnologizada para descubrir el vértigo de la perversión, la intimidad de la violencia más descarnada y cotidiana para denunciar la facilidad que tienen los jóvenes para usar armas, la falsa comodidad que proporciona internet como único sistema de comunicación y de establecer relaciones y su repercusión en el aumento de la soledad.

También hay una denuncia del machismo americano con su culto a la virilidad lo que puede resultar explosivo cuando hay armas por medio.

La elección estilística del monólogo fragmentado –cada capítulo se titula con el nombre del personaje que habla– contribuye a la sensación de cercanía y a percibir las asfixia de unos personajes que desnudan angustias, miedos, ingenuidades, delirios, dudas y sordidez. Un puzle que va construyéndose a medida que se avanza en la lectura. Un estilo desprovisto de retórica, impúdico en una objetividad que ni teoriza, ni moraliza, una novela escrita con la agilidad y frialdad de los sucesos periodísticos e informes policiales. Un lenguaje de alta tensión, lleno de imágenes que dejan ecos literarios y fílmicos como: *Mientras agonizo, A sangre fría* o *Las vírgenes suicidas,* pero, también periodísticos: Columbine –Virginia–, las niñas de Alcásser o el reciente caso de Valencia, lugares que no volverán a ser los mismos. Una reflexión, en definitiva, sobre la pérdida, la soledad y el desarraigo de unos adolescentes educados en el individualismo y en el feroz consumismo americanos, una advertencia dirigida a todos los países que empiezan a sufrir casos muy parecidos a los aquí contados

Los ojos azules son del color de la sangre

María Delgado

¿Cómo tiene que hablar un personaje de ficción? ¿Cómo lo hacen los protagonistas de las novelas? ¿Cómo lo hace la gente de la calle? Da la impresión de que Arturo Pérez Reverte nos responde a esa pregunta desde dentro de su último libro, este cuento titulado *Ojos azules* que acaba de sacar a la calle, en una bella edición, la editorial Seix Barral, y en el que el autor de la saga de el capitán Alatriste relata la historia de un soldado español que intenta escapar de México, perseguido por los indios aztecas, que se han sacudido el dominio de los conquistadores y están llevando a cabo una auténtica matanza ritual en sus pirámides. Ese soldado huye de la muerte pero también pretende avanzar hacia la fortuna, porque mientras corre hacia las naves, a través de un mar de enemigos a los que abate con su espada y de los cuales va recibiendo numerosas heridas, lo hace llevando a cuestas un montón de oro con el que sueña tener una vida de lujo en España. De modo que, para empezar, esta breve pero intensa narración es una reflexión sobre la avaricia, sobre el modo en que algunas personas le venden su alma al diablo del dinero: un tema que va más allá del momento en el que ocurre la acción de *Ojos azules*, porque el retrato del hombre que se hunde abrazado a un tesoro se repite en los periódicos de nuestros días con una frecuencia que hace pensar que tal vez en el fondo no hayamos avanzado tanto como creemos. A lo mejor es que el ser humano puede llegar muy lejos, pero sin alejarse nunca de sus principales defectos.

Arturo Pérez Reverte: *Ojos azules*. Seix Barral, Barcelona, 2009.

La respuesta al lenguaje de la que hablábamos al inicio es contundente en este relato por parte de Pérez Reverte, porque el soldado que quiere escapar de su muerte en la pirámide de los sacrificios no se anda por las ramas, sino que maldice, insulta, lanza juramentos y, con toda la lógica del mundo, recurre a todas las palabras de calibre grueso que se pueden esperar de alguien en su situación. En ese sentido, *Ojos azules* es puro realismo, y Pérez Reverte logra aquí con su escritura una mezcla de habla natural y prosa literaria que ajusta sin contratiempos y le otorga al relato credibilidad y valor estético a partes iguales. En las imprecaciones y onomatopeyas que profiere el soldado y que se oyen al reproducir el autor los sonidos de las armas, el del acero sobre la piel de los heridos o el de los cascos de los caballos sobre la tierra, encontramos también un recurso que tiene una dimensión plástica, porque todo ello nos hace ver y oír la carrera del soldado perseguido con gran claridad. Es como si la prosa de Pérez Reverte llevase su propia banda sonora, y si la búsqueda de la música del lenguaje es una de las tareas básicas del escritor, aquí el resultado es muy satisfactorio.

A pesar de su corta extensión, *Ojos azules* no se queda en la mera descrición de la huída del soldado, en la búsqueda lingüística que hemos mencionado y en la reflexión acerca del precio de la ambición, porque también ofrece otros ángulos. Uno de ellos, es el de la xenofobia, que se deja ver en la historia que recuerda el fugitivo sobre una nativa con la que tenía una relación amorosa y a la cual echa a patadas de su lado cuando le dice que está embarazada. Él y sus compañeros de armas la desprecian y se burlan de ella, pero en el caso del soldado todo eso ocurre por fuera, porque lo cierto es que en él hay una gran diferencia entre su coraza y su corazón, y muy pronto reconoce que echa de menos a la mujer, que la necesita más de lo que creía y que sin ella se siente solo. Lo que le gustaría es recuperarla y volver con ella a España, pero eso ya va a ser imposible, porque el camino hacia atrás es inviable y el camino hacia delante está lleno de lanzas que lo esperan para matarlo. Cuando por fin consiguen atraparlo y mientras lo arrastran hacia la pirámide, el soldado cree ver entre la multitud a la mujer a la que quería sin querer saberlo.

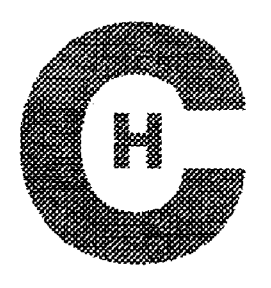
Ojos azules es un estupendo relato, que encierra en pocas palabras muchas cosas, y que produce multitud de sensaciones en el lector. Como todos los cuentos redondos, tiene además un final inesperado y brillante que justifica el título que le ha puesto Arturo Pérez Reverte y que le añade un nuevo punto de vista a esta narración poliédrica cuyo único defecto es su mayor virtud: que deja con ganas de más, que da lástima haber acabado tan pronto. Tal vez, muchos pensarán que el azul de los ojos del soldado es el color de la venganza. O que los ojos azules son del color de la sangre. Ése es el poder de la buena literatura, el de cambiar la percepción que tenemos de las cosas

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

559 Vicente Aleixandre
560 Modernismo y fin del siglo
561 La crítica de arte
562 Marcel Proust
563 Severo Sarduy
564 El libro español
565/66 José Bianco
567 Josep Pla
568 Imagen y letra
569 Aspectos del psicoanálisis
570 Español/Portugués
571 Stéphane Mallarmé
572 El mercado del arte
573 La ciudad española actual
574 Mario Vargas Llosa
575 José Luis Cuevas
576 La traducción
577/78 El 98 visto desde América
579 La narrativa española actual
580 Felipe II y su tiempo
581 El fútbol y las artes
582 Pensamiento político español
583 El coleccionismo
584 Las bibliotecas públicas
585 Cien años de Borges
586 Humboldt en América
587 Toros y letras
588 Poesía hispanoamericana
589/90 Eugenio d'Ors
591 El diseño en España
592 El teatro español contemporáneo
593 El cine español actual
594 El breve siglo XX
595 Escritores en Barcelona
596 Inteligencia artificial y realidad virtual
597 Religiones populares americanas
598 Machado de Assis
599 Literatura gallega actual
600 José Ángel Valente
601/2 Aspectos de la cultura brasileña
603 Luis Buñuel
604 Narrativa hispanoamericana en España
605 Carlos V
606 Eça de Queiroz
607 William Blake
608 Arte conceptual en España
609 Juan Benet y Bioy Casares
610 Aspectos de la cultura colombiana
611 Literatura catalana actual
612 La televisión
613/14 Leopoldo Alas «Clarín»
615 Cuba: independencia y enmienda
616 Aspectos de la cultura venezolana
617 Memorias de infancia y juventud
618 Revistas culturales en español

Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON

CON RESIDENCIA EN

CALLE DE , NUM

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE

A PARTIR DEL NÚMERO,

CUYO IMPORTE DE

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

.... DE .... DE 2007

El suscriptor

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN

Precios de suscripción

		Euros	
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96


MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN
aecid


9 771131 643008
00707
5 euros